Künstler-Monographien

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00380441 6

Koner

von

Max Jordan

LVI

ND
588
K8J8
UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Liebhaber-Ausgaben

Künſtler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

LVI

Koner

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klaſing
1901

Koner

Von

Max Jordan

Mit 75 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen.

88791
3/7/08

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1901

ND
588
K8J8

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Abb. 1. Max Koner in seinem Atelier.

Abb. 2. Skizze aus der Ramsau. 1875.

Max Koner.

Am 5. Mai 1900 eröffnete Max Koner in kurzer kerniger Ansprache mit klarer Stimme die große Berliner Jahres-Ausstellung als Vorsitzender der Kommission, deren Arbeiten er zum zweitenmal mit Sicherheit und Energie geleitet hatte. Da stand er, eine jugendlich elastische Gestalt mit den knappen Bewegungen, das gute blaue Auge auf die Versammlung gerichtet und sprach im Hinblick auf die eben damals in Berlin hervorgetretene Spaltung der Künstlerschaft versöhnliche Worte. Wer von uns, die wir ihn hörten, sah auf dieser schönen, von lockigem Haar umwallten Stirn die Rune des Todes! Er schien das Leben selbst — ein Mannesbild von berückender Schönheit, so recht eine gastliche Gestalt, welche Erfüllung und Verheißung zugleich in sich begreift. Noch unabsehbar dehnte sich vor ihm der Weg des Ruhmes und des Glücks. Ein Liebling der Götter durfte er genannt werden. Auch deshalb, weil er auf der Höhe des Lebens abgerufen wurde?

Wohl vernehmen wir das Wort des Weisen: „In der Gestalt, in welcher der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Sternen.“ Ja, für die Menschheit ist es eine erhebende Vorstellung, ein außerordentliches Wesen dahingehen zu sehen ohne die Entstellungen und Enttäuschungen, die das spätere Leben keinem erspart — und so leuchtet das Bild Max Koners in unserem Gedächtnis mit der Vollkraft ungebrochener Jugend und ungetrübter Schönheit. Aber diejenigen, für die er und mit denen er zunächst gelebt, vermag die Phantasie nicht hinwegzutrösten über den Verlust. Und auch die Kunst, die noch so viel durch ihn zu verkünden hatte, muß bekennen: sein Tod war ein Raub auch an ihr.

Abb. 3. „Frühling.“ Ölgemälde. 1880.

Abb 6. Der heilige Zacharias empfangt durch eine Vision die Beglaubigung der Sendung seines Sohnes Johannes des Taufers Ölgemalde 1884

Abb. 7. Frau Amélie Luhrsen. 1894.
(Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

hat Koner fast bei jedem seiner Werke durchgemacht; ein starkes Gefühl der Verantwortlichkeit erfüllte und quälte ihn oft; da half kein Humor — höchstens ein Wort aus zartem Munde.

Gute Geister beschirmten seine erste Jugend. Der Vater, ein hervorragender Gelehrter — Bibliothekar an der Berliner Universitäts-Bibliothek, nachmals Geheimer Regierungsrat —, hat sich einen ausgezeichneten Namen in der archäologischen Litteratur erworben. Er war ein Mann von edelster Bildung des Geistes und Herzens, eine schön ausgeglichene Natur, klar, mild, launenlos.

Abb. 8. Frau Sophie Moner. Ölgemälde. 1881
Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Die Gatten hatten scheinbar das Wesen der Geschlechter getauscht; denn die Mutter Koners, die jetzt im 81. Lebensjahre den Tod ihrer beiden Söhne betrauert, ist im Gegensatz zu ihrem im Jahre 1887 verstorbenen Manne eine Frau von ernster und strenger Lebensauffassung. Jedenfalls erhielt durch die einander ergänzenden Charaktereigenschaften der Eltern die Erziehung des Knaben das Gleichgewicht, das ihm im Leben so trefflich zu statten gekommen ist. Aber die Schule schmeckte ihm auf die Dauer gar nicht. Es bleibt ein beklagenswertes Rätsel, daß so oft gerade die geweckteften, frohmutigsten Kinder bei uns auf der Schulbank nicht warm werden können. So dachte Max Koner noch in späteren Jahren mit Grauen zurück an das Gymnasium, auf dem er gedrillt wurde. In seinem Curriculum vitae, das er im Jahre 1893 der Berliner Akademie einreichte, läßt er sich folgendermaßen darüber aus:

„Als das siebente Jahr herannahte (Koner ist geboren am 17. Juli 1854), wurde ich, wie es gang und gäbe ist, mit Widerwillen meinerseits auf die Schulbank verpflanzt, denn wohl schon damals keimte ein gewisser Hang nach himmlischer Freiheit in mir. Die Thätigkeit war trotzdem befriedigend, und es ging alles nach Wunsch, besonders Zeichnen, bis das Gymnasium — es war das Friedrich Werdersche — mich mit seinen Phalanxen ergriff. Da war's fürchterlich! O göttliche Kinderzeit, du dahin, und dafür der Schulzwang! Ich liebte allerdings Sprachen, besonders die lateinische, weil ich

Abb. 9. Mendelsohn. 1884. (Unvollendet

mich durch sie in eine andere Welt versetzen konnte, die mich beim Hang für meinen späteren Beruf mit allem wieder versöhnte, was sonst mir reales Rechnen und Mathematik verbitterten. Der Sinn fürs Altertum wurde in mir um so mehr geweckt, als mein Vater ein Werk ‚Das Leben der Griechen und Römer' zusammen mit Guhl verfaßt hatte, aus welchem ich besonders, wie aus ähnlichen Büchern, reichen Nahrungsstoff für meine Neigungen schöpfen konnte. Die Liebe zur Malerei stieg von Tag zu Tag und meine Seele lag schon längst in ihren Armen, nur mein Körper ging noch immer in die Schule."

Als die steile Stufe des Reifezeugnisses für Obersekunda und damit die Berechtigung zum Freiwilligendienst erreicht war, da litt es ihn nicht länger im Gymnasium. Der Vater gab nach und ließ ihm den Willen. Längst keimte die Sehnsucht nach der Kunst in dem jugendlichen Gemüte und er flog nun förmlich hinaus in die erwünschte Lebensluft, „wie von schwerer Krankheit genesen".

Freilich war die Königlich Preußische Kunstakademie zu Berlin, als Max Koner sie im Jahre 1873 betrat, recht verschieden von den „Matten der Freiheit", die er erträumt hatte. Das öde Interregnum unter dem wackeren Däge, den man mit der Leitung der Anstalt mehr gekränkt als geehrt hatte, konnte der schwärmerischen Seele des Neulings keine Befriedigung geben. Eitel Prosa ringsum. Aber der Jüngling fühlte wenigstens Fahrwasser und die Möglichkeit, sich selber zu bestimmen und vor allem auszutoben. Hat er auch damals unter dem alten Holbein — übrigens einem tüchtigen Lehrer — mehr Allotria getrieben als studiert, so wurde er sich doch seiner Kraft bewußt und stürmte mutig vorwärts. „Mit meinem einzigen älteren Bruder" — so erzählt er selbst — „führte ich außer dem regen Verkehr mit meinen Studiengenossen ein fideles Dasein. Diese Jahre möchte ich nicht aus meinem Leben gestrichen sehen. Der Halt für unser Thun wurde ja durch das Vaterhaus gegeben, wo die Liebe zu beiden Eltern uns stets den richtigen Weg führte. Das Haus blieb immer unser Heiligtum."

Abb. 10 Opernsänger Alvary Skizze. 1883

Bald wurden denn auch die jungen Triebe in bessere Zucht genommen, da Anton von Werner 1875 die Akademie als Direktor übernahm und reorganisierte, indem er sie durch neue Lehrkräfte erfrischte. Die beiden Jahre, die Koner im Aktsaal Max Michaels zubrachte, sind für seine künstlerisch-technische Entwickelung sehr fruchtbar gewesen. Der feinsinnige und geistvolle Lehrer wußte in denjenigen seiner Schüler, bei welchen er wirklich künstlerische Anlagen vorfand, den Sinn für das warme harmonische Kolorit zu wecken. Bei Koner kämpfte er gegen die Neigung zu derber Bravour an, die eine Gefahr für ihn zu werden drohte. Deshalb nötigte er ihm zur Züchtigung seiner überschießenden Technik eine Entfettungskur auf, indem er ihn veranlaßte, ein Bild von Mieris in der Dresdener Galerie (die Frau mit dem Nelkentopf) zu kopieren. Aber der Versuch, ihn für die Subtilitäten des liebenswürdigen Holländers zu erwärmen, schlug fehl. Die Technik hängt beim Maler zu sehr mit dem Temperament zusammen, als daß sie verstandesmäßig gemodelt werden könnte. Koner blieb im wesentlichen bei seinem handwerklichen Dialekt, nur wurde das gar zu üppige Schwelgen in der Farbe durch die zeichnerische Korrektheit gebändigt, die ihm im letzten Stadium seiner akademischen Lehrzeit in Anton von Werners Atelier auferlegt war. Das ist

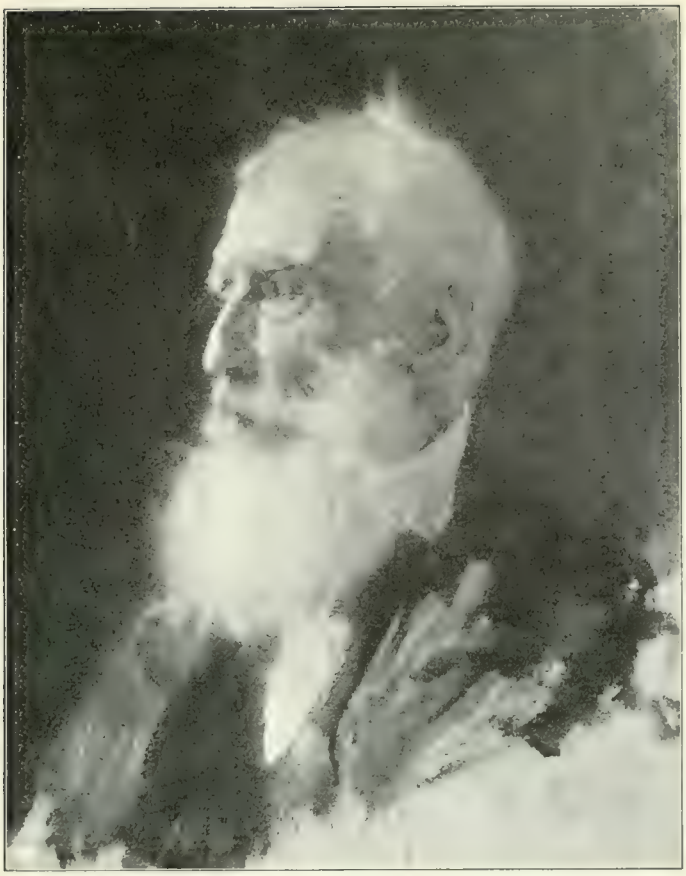


Abb 11. Superintendent Hildebrandt
Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

eine Medizin, die jungen Leuten selten schmeckt, aber desto besser nachwirkt. Schon der größte Porträtmaler des sechzehnten Jahrhunderts hat seinen Bewunderern, wenn sie sein Kolorit lobten, scheinbar paradox erwidert: nicht die Farben sind's, die ein Bild vollkommen machen, sondern die gute Zeichnung. Und wenn Koner auch mit unter wider den Stachel lökte, hat er doch später, trotz der abweichenden Richtung, die er einschlug, die heilsamen Folgen der Wernerschen Schule empfunden.

So ausgerüstet trat er nun im Jahre 1880 als selbständiger Maler in die Welt hinaus, jedoch hatte er zuvor schon durch eine Reise nach Italien 1875 und nach Paris, wo er zuerst 1878 die von ihm sehr verehrten Kunstnachbarn kennen lernte, seine Anschauungen erweitert und den Nährstoff durstig eingesogen, den die Betrachtung der Werke großer Meister gewährt. Er studierte mit Entzücken Tizian, van Dyck, ganz besonders Velazquez, von dem er sich um seines skrupellosen Wahrheitssinnes willen am meisten gefesselt fühlte, aber er hat nie das Verlangen empfunden, einen von ihnen nachzuahmen. Davor bewahrte ihn bei aller Verehrung für die großen Alten ein gesundes Selbstgefühl und die leidenschaftliche Liebe zur Natur.

Eine Zeit lang hatte ihn die Landschaft so stark angezogen, daß er Neigung empfand, sich ihr ganz zu widmen. Mit Leidenschaft vertiefte er sich in die Natur Tirols und verbrachte in den Jahren 1875—78 dreimal längere Zeit in der Ramsau. Eins unserer Blätter, ein flotter Wurf von feinem malerischen Duft, zugleich Studie und Bild

skizze, gibt eine interessante Vorstellung seiner Auffassungsweise auf diesem Gebiet. Es offenbart eine fast an Corot erinnernde rein malerische Empfindung, und man muß bedauern, daß er durch seine weitere Entlichen Akte fast ausnahmslos untergegangen; er übermalte sie später, weil er sie für verbraucht hielt.

Der erste Schritt in die Öffentlichkeit war zwar erfolglos gewesen: eine „Venus an

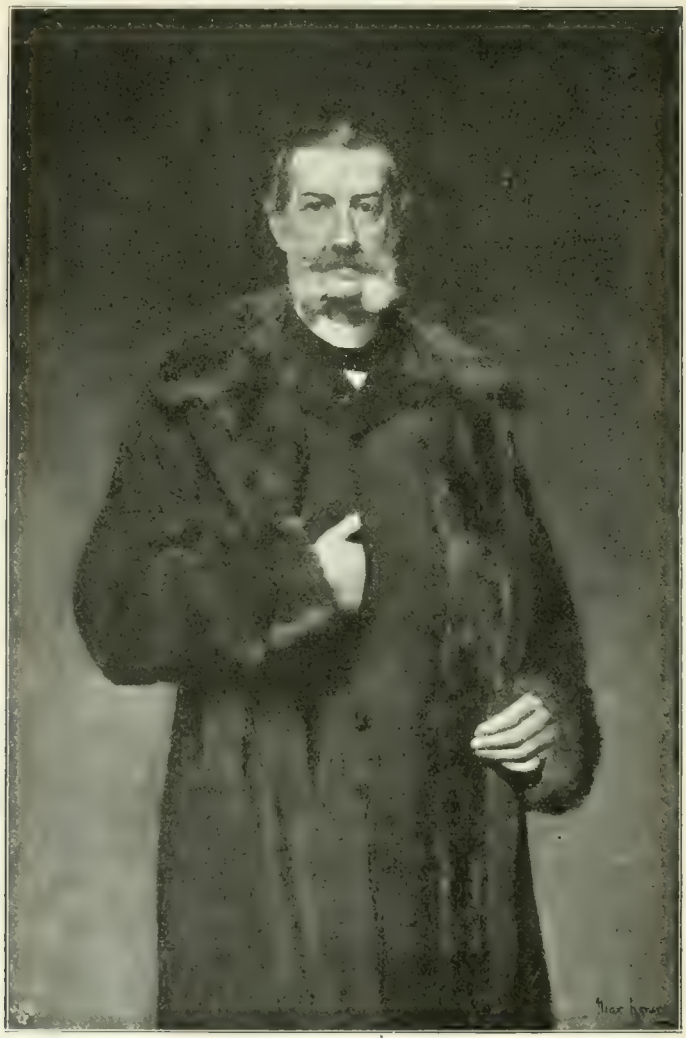


Abb. 12 J. H. Meyer. 1889

wickelung verhindert worden ist, auf landschaftliche Darstellungen zurückzukommen. Zweifellos würde er auch darin Ungewöhnliches geleistet haben (Abb. 2).

Aber der stärkere Instinkt wies ihn immer wieder auf die Menschendarstellung hin. Seine ganze Lust wurde und blieb das Nackstudium. Leider sind seine herrder Muschel horchend“ wurde von der Jury der Berliner Ausstellung 1879 zurückgewiesen und ist untergegangen. Unmittelbar darauf aber machte er dort sein Debüt mit zwei lebensgroßen nackten Figuren in Sopraportenformat, die im eignen Atelier in der Steglitzer Straße entstanden waren: „Frühling“ und „Sommer“. Das erst-

genannte Bild — ein Jüngling, der in den Zweigen eines blühenden Baumes lagernd die Hirtenflöte bläst, kann nach Motiv und Vortrag als Devise seines jugendlichen Schaffens gelten: „Ich singe wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt“ (Abb. 3). Beide indessen — das Gegenstück ist eine Mädchengestalt auf dem Ruhebett mit Schmetterlingen spielend (Abb. 4) — tragen trotz Komposition. Sie war der biblischen Legende entnommen und stellt „den heiligen Zacharias dar, welchem durch himmlische Vision die Sendung seines Sohnes Johannes (des Täufers) beglaubigt wird“. Unserer Abbildung 5 liegt eine Radierung des Künstlers zu Grunde. Wenn auch klar in der Anordnung und energisch im Ausdruck der verzückten Gestalten, auch nicht ohne Reiz

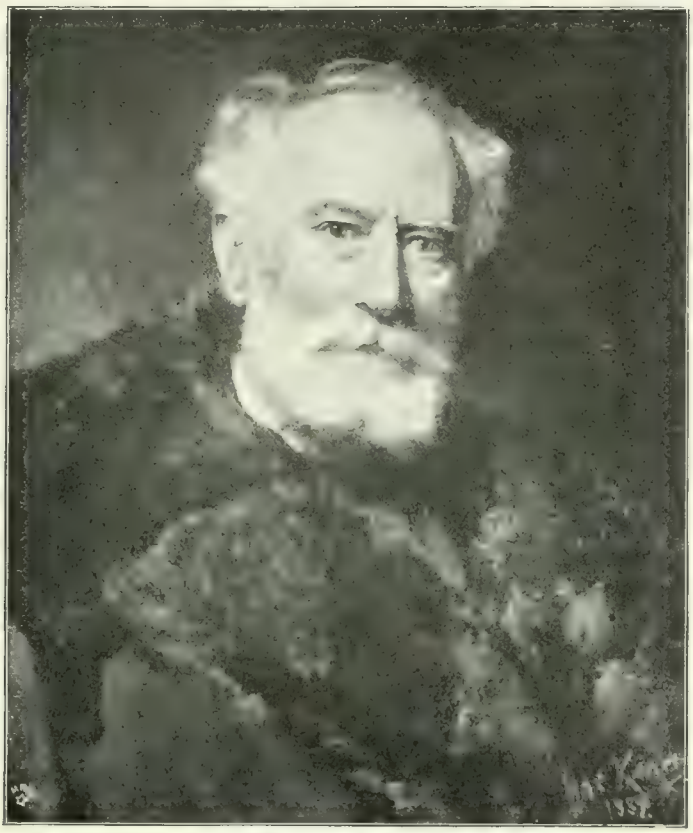


Abb. 13. Oberst von Cramer. 1889.

der Schönheit der Zeichnung und Durchführung noch eine etwas akademisch-glatte Behandlung an sich.

Es ist eine oft wiederkehrende Erscheinung, daß gerade stürmische Talente sich vor der scharfen Luft der Öffentlichkeit scheu zurückhalten und erst allmählich den Mut gewinnen, dreist aus sich herauszugehen. Das widerfuhr auch ihm, wie diese und die unmittelbar folgenden Arbeiten zeigen.

Er versuchte sich jetzt mit einer größeren in der mysteriösen Lichtbehandlung, erfuhr das tüchtig gemalte und stark wirkende Bild dennoch das Schicksal, auf der Ausstellung nicht zugelassen zu werden und ist so gut wie unbekannt geblieben.

Vielleicht hat diese mißliche Erfahrung mit dazu beigetragen, den Künstler von weiteren Versuchen auf kompositionellem Gebiete zurückzuhalten, auf welchem die eigentliche Stärke seines Talentes wohl nicht zur Entfaltung gekommen wäre. Denn Max

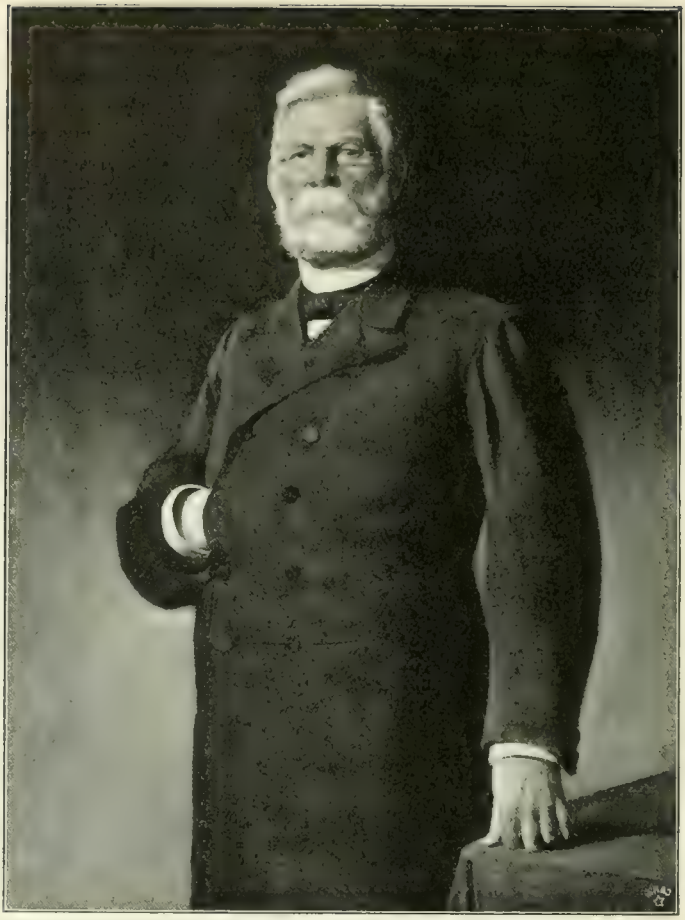


Abb. 14. Hermann Gruſon. 1891.
(Nach einer Photographie der Photographiſchen Geſellſchaft, Berlin.)

Koner war eine zu real angelegte Natur, um in der Erfindung Hervorragendes zu leiſten. Er fühlte, daß er nicht auf die Phantaſie, ſondern auf die Erfaſſung der Wirklichkeit angewieſen ſei, und wohl ihm, daß dieſe Erkenntnis ſich ihm zur rechten Zeit und ſo poſitiv aufdrängte, wie es in der That der Fall war.

Denn ſchon vor der Vollendung jenes größten ſeiner komponierten Gemälde hatte er einen, von ihm ſelbſt anfänglich vielleicht als nebenſächlich betrachteten Triumph in der Richtung gefeiert, in welcher der Schwerpunkt ſeiner Begabung lag.

Bereits ſeit mehreren Jahren malte er gelegentlich Porträts. Noch in die Zeit ſeines Akademieſtudiums fällt eine eigentümliche Arbeit ſolcher Art, deren er ſich, aus der Not Tugend machend, mit gutem Humor unterzog, und die ihm, wenn auch nicht gerade in lockender Form, den Gedanken nahe legte, in der Bildnismalerei ſein Metier zu ſuchen.

„Ich hatte“ — ſo berichtet er — „1878 auf 1879 eben mein Militärjahr im Kaiſer Franz-Garde-Regiment abgedient und während desſelben die üblichen Zeichnungen von Unteroffizieren für deren Familien geliefert, um mir hierdurch ihre Geneigtheit zu erwerben, da kam eines Tages ein Herr von X., der eben erſt geadelt war, und verlangte von mir die Komplettierung ſeiner ‚Ahnengalerie‘. Nichts leichter als dieſes! Aus den vorhandenen Familienbildern erſetzte ich einfach die fehlenden Vorfahren durch Miſchung der verſchiedenen Naſen,

Abb. 15 Kaiser Wilhelm I

Jordan, Reiter

Augen und Münder. Diese waren natürlich immer sehr ähnlich und brachten mir viel Lob und Bestellungen ein. So wurde ich Bildnismaler!"

Bald häuften sich nun Aufträge aus allen Kreisen der Gesellschaft. Außer seinen Eltern und seinem Bruder malte er u. a. den General-Landschaftsdirektor von Blankenburg für Stettin und eine große Zahl Persönlichkeiten aus den Familien Gruson, Hildebrandt, Marx, Herzfeld, von Goldammer, Borstel, Muhr, Ephraim, Falkenhain, Lebende und Verstorbene. Unter ihnen aber war eins aus dem Jahre 1881, das zuerst die öffentliche Aufmerksamkeit auf den jungen Maler lenkte: das der Frau Generalkonsul Amélie Lührsen, welche jüngst aus Südamerika nach Berlin übergesiedelt, zu den geistvollsten und einflußreichsten Persönlichkeiten der jungen Kaiserstadt gehörte. Es ist ein einfaches Brustbild in Dreiviertel-Wendung, welches die interessante Frau in jugendlicher Vollreife mit ernstsinnendem Ausdruck darstellt, die schöne Brust von weichem Pelzwerk umschlossen — sehr sorgfältig und geschmackvoll behandelt (Abb. 6). Dreizehn Jahre später malte Koner dieselbe Dame nochmals, im Profil, halb vom Rücken gesehen, die Hand ans Kinn erhoben, mit fein kritischer Miene lauschend, ein Bild, das den Eindruck momentanster Stimmung unübertrefflich wiedergibt, und neben dem ersten, das noch dem Jugendstil Koners angehört, seine freie Meisterschaft repräsentiert (Abb. 7).

Abb. 16. Fräulein von Cardinal Widdern. Skizze 1897

Allein noch intimer und für die schöne Gebundenheit seiner damaligen Technik bezeichnender ist ein zweites Damenbild aus

dem Jahre 1884, das man in künstlerischer und in menschlicher Hinsicht ein Bekenntnis nennen kann: Eine junge Frau mit hell aschblondem Haar in eng anschließendem kleidsamen Kostüm, so aufgefaßt, als hielte sie im Vorübergehen einen Augenblick den Schritt an, um eine freundliche Bemerkung zu erwiedern, während sie mit den schlanken Händen sich mechanisch an dem Gürtelgehänge zu schaffen macht. Die schöne, biegsame Gestalt ist schwarz gegen Schwarz gesetzt, mit einer Feinheit, die an niederländische Porträts erinnert. Haltung und Ausdruck des Kopfes von höchster Zartheit, das Spiel der Hände sprechend ohne nervös zu sein; der technische Vortrag von einem wunderbaren Schmelz, liebevoll in allen Teilen, nicht ängstlich, aber überaus diskret. Man empfindet: hier sind beim Maler nicht bloß Pinsel und Palette in Bewegung gewesen (Abb. 8).

Max Koner, der damals nur in sehr bescheidenen Verhältnissen lebte, hatte um des Erwerbes willen ein Damen-Atelier in der Schönebergerstraße eingerichtet, später übernahm er bis zum Eintritt in die Hochschule den Malunterricht im Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen. Aber zuvor fand er in einer ungewöhnlich begabten Privatschülerin das Urbild des vorhin geschilderten Porträts und das Glück seines Lebens.

Er bezeugt das selbst in seiner biographischen Skizze aus dem Jahre 1893 mit folgenden Worten, die man nicht ohne Rührung lesen kann: „Ich malte damals (1884) mein Bestes, das Bildnis einer Dame, welches den ersten größeren Erfolg unter den von mir bis dahin ausgestellten Werken erzielte. Sie reichte mir am 2. Juni 1886 ihre Hand zum ewigen Bunde. Es war die verwitwete Frau

Abb 17. Studienkopf. 1900.

Abb. 18. Oberstleutnant Schumann 1890

Sophie Meyer geb. Schäffer. Was ich gesucht, das habe ich gefunden. Sie ist nicht nur meine treue Gattin und Lebensgefährtin; durch ihr Verständnis für meine Seele und meine Kunst wurde sie mein wahrer Lebensgenosse und Kamerad. Ich habe sie geliebt und liebe sie noch heute und werde sie lieben in Ewigkeit. So habe ich denn eine doppelte Freude an meinen Arbeiten. Und mit meiner kunstsinnigen Frau war es mir nun vergönnt, viel Schönes auf der Welt zu sehen. Der Weg führte uns zu wiederholten Malen nach Paris, darunter im Jahre 1889 zur Weltausstellung daselbst, alsdann nach Italien, Belgien, Holland und der Schweiz. Zwei liebe Kinder erblühten uns zu unserer Freude und zu des Hauses Glück."

Wem es vergönnt gewesen ist, einen Blick in die Lebensführung dieses Künstlerpaares zu thun, der durfte rühmen, daß es auch auf Erden Vollkommenes gibt. Denn zwischen jenen Zeilen steht mehr. Frau Sophie wurde ihrem Gatten vermöge ihrer hohen Begabung und ihrer seltenen Lebenskunst eine stille Bildnerin seines Wesens als Künstler und Mensch. Wie aus dem milden Helldunkel des eben beschriebenen Werkes das verheißungsvoll anmutige Antlitz, so stieg dem Künstler aus der Liebe zu dieser auserlesenen Frau der Stern seines Daseins empor.

Der höchste Segen solcher Ehe des Künstlers und der Künstlerin ist es, wenn beide durch den gegenseitigen täglichen Einfluß in ihrer Eigenart gesteigert werden.

Und das war hier der Fall. Wetteifernd strebten Gattin und Gatte gleichen Zielen zu, aber während sich in ihr auf Grund der Eindrücke, die sie in den Pariser Ateliers von Duran, Henner, Borrias erhalten, die schöne Weiblichkeit auch in ihrem Kunstschaffen zu voller Blüte entfaltete, kam bei ihm auch im Stile seiner Malerei die männliche Energie zum Durchbruch.

ein würdiges malerisches Denkmal dieses Priesters der Menschenliebe (Abb. 12), auf das lebensprühende Brustbild des Obersten von Cramer (Abb. 13) und vor allem auf die Porträts von Ludwig Pietsch und die des Geheimen Kommerzienrats Hermann Gruson, deren letztes vom Jahre 1891 (Abb. 14) die Wandelung der Vortragsweise aus dem Weichen und Verschmolzenen

Abb. 19. Kaiser Wilhelm II. Studie. 1890.

Das bemerkt man schon an verschiedenen Arbeiten aus den achtziger Jahren — ich deute besonders auf das unfertige Bildnis Mendelsohns (Abb. 9) und die geistvolle Skizze zu dem Porträt des Sängers Alvary (Abb. 10), sodann auf die Porträts des Superintendenten Hildebrandt (Abb. 11) und seines Sohnes, des Korvettenkapitäns H., welche einer etwas späteren Zeit angehören; ferner auf dasjenige J. H. Meyers (vom Hause Gerson), in breite und sonore Tongebung am klarsten erkennen läßt.

Die Studienreisen, auf denen er auch Dänemark, Schweden und Wien kennen lernte, trugen dazu bei, Koners künstlerische Art zu formen und zu festigen.

Er fühlte sich 1890 im Vollbesitze seiner Kraft und im starken Bewußtsein des künstlerischen Berufes, als ihm — fast gleichzeitig — der Ruf an die Akademie und die höchste Aufgabe in seiner Kunst: die der

bildlichen Charakteristik unseres Kaisers zuteil wurde.

Ehe wir ihn nun auf der immer stolzer aufwärtssteigenden Bahn seiner großen Erfolge begleiten, ist ein Rückblick auf die Phasen am Platze, welche die Porträtmalerei in der Berliner Schule vor ihm durchernster und strenger Lebensauffassung. Und dementsprechend sind auch die Mittel der Darstellung: Tüchtigkeit, aber Härte der Zeichnung und Trockenheit der Farbe herrschen fast durchweg; die sinnliche Seite der menschlichen Natur geht beinahe leer aus. Die Porträts seines Nebenbuhlers Wach

Abb. 20. Kaiser Wilhelm II. Studie. 1891.

gemacht hatte. Dabei darf freilich nicht vergessen werden, daß das Bildnis zu allen Zeiten ein Produkt von sehr mannigfaltigen Faktoren gewesen ist. Die Kulturatmosphäre der Zeit, Stimmung des Tages, nicht zuletzt die Mode wirken derart auf den Porträtisten ein, daß er nur selten ganz als Künstler für seine Leistung verantwortlich ist. In den Bildnissen des alten Carl Begas z. B. spiegelt sich eine Zeitgenossenschaft von leiden dagegen an Buntheit und Gefallsucht.

Wie viel freier erscheinen dann Franz Krügers Bilder! Er ist der erste Berliner Porträtist, in dem sich ein wahrhaft künstlerischer Puls regt. Vielleicht deshalb, weil er Autodidakt war und keinen Anteil hatte an den Zuchtmitteln und Vorurteilen der Schultradition. Alles, was er gibt, ist von preußischer Tüchtigkeit, die zwar immer etwas

Nüchternes an sich hat, dafür aber treu und wahr ist. Seine kleinen Porträtstudien, deren die Berliner Nationalgalerie eine große Zahl besitzt, sind Meisterarbeiten von realistischer Frische und Glaubwürdigkeit. Und wie hat der bewunderungswürdige Mann es verstanden, sie in den großen Repräsentationsbildern und Staatsaktionen, vor allem in der „Parade vom Jahre 1839“ und dem Bilde der „Huldigung vor König Friedrich Wilhelm IV.“ zu verwerten. In einigen seiner lebensgroßen Porträts — ich erinnere namentlich an das Bildnis des Feldmarschalls Wrangel in der Nationalgalerie — erhebt er sich auch in technischer Hinsicht zu außerordentlicher Wirkung: die Kühnheit, womit auf diesem Bilde der weiße Koller der Uniform gegen den hellen Grund abgesetzt ist, hat vor ihm niemand, nach ihm erst Gussow wieder gehabt. Würdig stellt sich Julius Schrader ihm an die Seite, dessen energische Auffassung und sattes Kolorit den epochemachenden älteren Belgiern ähnelt.

Abb. 21. Kaiser Wilhelm II. Studie 1891.

Aber der Abgott der Geistesaristokratie Berlins in den vierziger und fünfziger Jahren war Eduard Magnus. Als hochgebildeter Mann hatte er eine große Vorstellung von der Aufgabe der Kunst und arbeitete mit einem Feingefühl und einer

Gewissenhaftigkeit, die seinen Bildern, namentlich den Frauenporträts, etwas in ihrer Art Klassisches verleihen. Die Zartheit des Inkarnates und des Lichtspieles, der Schmelz der Mitteltöne und die Weichheit der Pinselführung, wie sie namentlich in dem herrlichen Porträt der Jenny Lind hervortreten, das glücklicherweise für die Staatssammlung gewonnen ist, sind seltene Eigenschaften. Gar schwach und schematisch nehmen sich dagegen die damals so bewunderten Porträtzeichnungen Hensels aus, die meist nur zeigen, wie die Dargestellten aussehen wollten. Allein Magnus konnte den passiv-sentimentalen Zug der Zeit nicht ganz überwinden. Die Haltung seiner Gestalten leidet oft an Gezwungenheit und das Kolorit erschlafft zuweilen. Wenn er sich aber auch manchmal zu ungewöhnlicher Kraft der Farbengebung aufschwingt — so z. B. in dem Bildnis einer Frau L., das bei jugendlich straffer Erscheinung durch früh gebleichtes Haar pikant wirkt, so fehlt doch bei ihm sowohl wie bei den beiden jüngeren Begas, von denen namentlich Oskar Vorzügliches geleistet hat, oft der Nerv einer starken Persönlichkeit.

Abb. 22. Kaiser Wilhelm II. Studie 1891.

Das aber ist es nun, was den glänzendsten Berliner Meister des Porträts der nächsten Folgezeit — Gustav Richter — auszeichnet. Im Besitz aller technischen Mittel einer Epoche, deren Zeitgenossen nach langer Ermüdung wieder mit hellen Augen um sich schauten, künstlerisch erzogen an den Beispielen der Franzosen, beherrschte er seine Aufgaben mit souveränem Vermögen. Er teilt allen seine Darstellungen von der Lebensfrische, dem Glücksgefühl und der Genuß-

fähigkeit mit, die ihn selbst erfüllt. Das leuchtet aus den stets in der glücklichsten Stunde erfaßten Physiognomien und spricht aus den berauschenden Akkorden seiner Arrangements, die immer reich ohne Überladung den Blick entzücken. Es ist wahr, Schneider, Seiden- und Teppichhändler haben reden alle Verschwendung schön. Die Vornehmheit seiner Auffassung, die Tiefe und Pracht seines Kolorits, die Eleganz seines Vortrags hat keiner von den Berlinern erreicht, geschweige denn übertroffen, keiner aber auch mit solcher Bewunderung anerkannt wie Max Koner. Zu Gustav

Abb 23. Kaiser Wilhelm II. Studie. 1891

gute Tage gehabt in den schönen Zeiten, als Gustav Richter wie ein Fürst in seinem Reiche schaltete, aber was auch zuweilen eine nüchterne Kritik gegen das üppige Beiwerk seiner Bilder einwerfen mochte — sie sind alle geadelt durch die geheimnisvolle Macht „Geschmack", die uns Deutschen leider so selten angeboren ist - - und bei ihm wird in der That — mit Goethe zu Richter sah er als zu einem Vorbilde empor; er war sich nicht zu gut, dessen Porträt Kaiser Wilhelms I. in ganzer Figur in der schlesischen Kürassier-Uniform zu kopieren — und der Ältere schätzte den Jüngeren aufrichtig.

Und merkwürdig: gerade in dem Jahre 1883, in welchem Gustav Richter starb, kam Koners Talent zuerst in den oben er-

wähnten Bildern zur vollen Entfaltung — als hätte der Genius des verehrten Meisters in ihm weiter wirken wollen. Gleich damals bezeichneten auch die Kritiker ihn neben Karl Gussow als dessen berufenen künstlerischen Nachfolger.

Gussow — auch ein geborener Märker — hatte durch die rücksichtslose Energie seiner Naturauffassung, die vor keiner Konsequenz zurückschreckte, mit seinen ersten in Berlin ausgestellten Arbeiten eine breite Bresche in die Atelier-Traditionen gelegt. Waren auch die Alten vor manchen seiner derb-realistischen Genredarstellungen entsetzt zurückgeschreckt, so begrüßten die meisten unter den Jungen den kühnen Revolutionär mit Jubel — beide Heerlager aber bewunderten, willig oder unwillig, sein großartiges technisches Können. Er überraschte immer. So wuchtig und breit, so kühn und saftig, und wiederum so schmelzend und klar hatte noch niemand zu malen vermocht. Aus derselben Hand, die mit herausfordernder Originalität drastische Szenen aus dem niederen Alltagsleben hinwarf, gingen Bildnisse hervor, in denen das feinste Seelenleben belauscht und mit unnachahmlicher Delikatesse zur Anschauung gebracht war. Die strotzende Kraft seines ganzen Wesens, die Bravour des Handwerks, das sichere Urteil und die kaustische Form, in der er es aussprach, machten ihn zu dem wirksamsten Lehrer, den die Berliner Akademie je gehabt hat. Es war überhaupt keinem der jüngeren

Abb. 21. Maler Wilhelm II. Studie. 1891.

Abb. 25 Kaiser Wilhelm II. Studie. 1891

Abb. 26. Kaiser Wilhelm II. Gemalt für das Palais der deutschen Botschaft in Paris. 1890.
Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Kunstgenossen möglich, nicht von ihm zu zu lernen.

Und so hat auch Max Koner den Einfluß dieser starken Potenz empfunden, aber wie ihn von dem vornehmen Lebemann Gustav Richter der bescheidenere Ernst, so unterschied ihn von Gussow die keuschere und innerlichere Natur, und er ging, wenn erbittliche, ja zuweilen grausame Objektivität des Spiegelbildes, die kein Künstler ohne den tiefsten Eindruck betrachten kann. Ist doch der Altmeister, ohne je einen eigentlichen Schüler gehabt zu haben, in Wahrheit der Lehrer aller. Wie seine Porträts, so sind auch die Anton von Werners weit überwiegend in großen Gruppenbildern von re-

Abb. 27 Kaiser Wilhelm II. 1893.

auch von beiden nachhaltig angeregt, doch still seines eigenen Weges.

Nicht umsonst ist Koner ein Bewunderer Menzels und Anton von Werners gewesen, und auch in seiner künstlerischen Entwickelung hatte er ihnen viel zu danken. Menzel hat zwar nur selten Porträts als selbständige Bilder behandelt, aber bei ihm ist alles individuell und porträthaft. In seinem großen Krönungsgemälde herrscht bei all der wunderbaren koloristischen Gesamtwirkung jene unpräsentativem Charakter enthalten. Immer meisterhaft in der Zeichnung wie in der Zusammenstellung und gegenseitigen Beziehung geben sie, der Natur der Aufgabe gemäß, mehr die typische Gesamterscheinung in einem bestimmten Momente als die psychische Besonderheit wieder. Diese Menschen wissen, daß sie gesehen werden. Sie sind aktiv oder passiv Teilnehmer an einem geschichtlichen Vorgang und Träger einer Idee, die sie beherrscht und ihre Haltung bestimmt. Es ist

Abb. 28. Kaiser Wilhelm II. in Jagduniform. 1892.

der Vorzug von Werners Bildnissen, daß sie immer etwas Dekoratives behalten, eine Eigenschaft, die richtig verstanden, kein Geschichtsmaler ohne Schaden verleugnet.

Menzel und Werner sind sozusagen die Pole, zwischen denen Koners künstlerischer Standpunkt liegt. Wo Werner inne hält, weil seine Gestalten sich in ein großes Ganzes einordnen und untereinander in Harmonie bleiben müssen, geht Koner weiter auf das Spezifische der Persönlichkeit ein, die er als selbständige Erscheinung zu charakterisieren hat, aber ohne bis zu der unergründlichen Tiefe Menzels vorzudringen, die zu erreichen sein kurzes Leben ihm nicht gegönnt hat.

Sein Ideal war, den sprechendsten, aber zugleich auch den einfachsten Ausdruck zu finden. Trotzdem mutete er seinen Modellen sehr viel zu, um die Bewegung charakteristisch und prägnant zu machen. Er war stets aufgeregt und in großer Spannung bei der Arbeit und ließ nicht locker, bis auch der Darzustellende in eine gewisse Emotion kam, welche die spontane Ge-

Abb 29. Kaiser Wilhelm II. Skizze. 1892.

Abb. 30. Kaiser Wilhelm II. 1892.
(Copyright 1894 by Photographische Gesellschaft, Berlin.)

bärdensprache seines seelischen Lebens verriet. Koner war eben ein praktischer Psycholog, wie es jeder wahre Porträtmaler sein sollte. Mit großem Geschick und mit ausdauernder Geduld wendete er in jedem einzelnen Falle die geeigneten, ihm geläufigen Mittel an, um in das Wesen der Persönlichkeiten einzudringen, die er malte. Aber bei aller künstlerischen Aufdringlichkeit, die dabei oft nicht zu vermeiden war, verstimmte er die Menschen nie, an denen er zu experimentieren hatte, denn ihm half die glücklichste Gabe der Natur, eine unwiderstehliche Liebenswürdigkeit, die jeden etwa aufsteigenden Unmut seiner Opfer besänftigte.

Aber er übertrieb auch seine Beobachtungen niemals bis zur Seelensezierung. Es gibt genug Porträts älterer und neuerer Zeit, die man Indiskretionen nennen könnte; selbst einige Bilder des großen Velazquez und des erhabenen Tizian (z. B. das Porträt Papst Pauls III. Farnese) sind fast Realinjurien.

Vor allen Übertreibungen schützte Koner der gesunde Takt und der sichere Geschmack. Was er als fertig aus der Hand gab, hielt sich stets innerhalb der Grenzen schlichter Natürlichkeit. Nirgends findet sich auf seinen Bildern eine Pose. Da es ihm in seiner strengen Wahrheitsliebe immer nur darauf ankam, das geistige Wesen und den Charakter der Persönlichkeit zur Erscheinung zu bringen, verschmähte er alle Nebendinge, die von der Hauptsache ablenken konnten. Aber alles, was zur Charakteristik beitrug, wurde eindringlich studiert und geschildert. Namentlich die

Abb. 31. Frau Fürstin zu Solms Baruth. Studie. 1890.

Abb. 32. Frau Fürstin zu Solms-Baruth. 1890.

Hände. Gleich den besten älteren Meistern seines Faches betrachtete er sie als das stumme Korrelat des Antlitzes und wendete unendlichen Fleiß auf ihre Wiedergabe, die dem Maler oft ebenso große Schwierigkeiten verursacht wie das Gesicht, weil die Hand nicht minder individuell und ausdrucksvoll sein kann.

Auch auf das Kostüm im engeren Sinne, den Anzug, legte er Gewicht. In manchem konnte er sogar peinlich sein, selbst dem Schneider gegenüber. Aber sonstigen Apparat ließ er — abweichend von Gustav Richters Art — nicht mitreden. Nur ganz vereinzelt und nicht gern hat er Bilder mit anspruchsvollem Beiwerk oder reichem Hintergrund gemalt.

Von hohem Interesse war es, seine Arbeitsweise zu beobachten. Seine Porträts waren fast in allen Stadien der Ausführung harmonisch gestimmt. Man konnte sie jeden Tag von der Staffelei nehmen, denn innerlich fertig waren sie eigentlich zu jeder Zeit, weil er stets aus dem Ganzen ins Einzelne ging. Das beweisen seine Studien und die unvollendet hinterlassenen Arbeiten (Abb. 16 u. 17).

Die Gewissenhaftigkeit, welche er in allen Dingen beobachtete, erstreckte er auch auf das Handwerk seiner Kunst. An der in den achtziger Jahren einsetzenden Bewegung in der Künstlerschaft, welche eine Prüfung des Farbenmaterials verlangte, nahm er eifrig teil. Als im Jahre 1893 die Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren einen Kongreß in München abhielt, wurde Koner als Vertreter der Berliner Akademie

dorthin delegiert. Begleitet von seinem Schüler Paul Narten beteiligte er sich lebhaft an den Verhandlungen, wenn es auch nicht seine Art war, sich vorzudrängen. Die goldenen, mit mancher Spitze gegen den modernen Kunstbetrieb versehenen Worte, die damals Lenbach als erster Vorsitzender des Kongresses sprach, fanden weithin Widerhall bei allen, die es mit der Malerei ernst nahmen, und so sehr es auch Koner widerstrebte, sich zum Sklaven einer Tradition zu machen, erkannte und beherzigte er doch die Wahrheit, daß namentlich in technischen Dingen kein Meister vom Himmel fällt. Mit gleichgesinnten Kunstgenossen machte er sich ans Experimentieren mit verschiedenen Malmitteln und in Übereinstimmung mit A. von Werner, zu dessen dauernden Verdiensten es gehört, seinen Schülern stets die Wichtigkeit der handwerklichen Fundamente ihrer Kunst zum Bewußtsein zu bringen, ist er bemüht gewesen, die wissenschaftlichen Ergebnisse der Farbenchemie auch den Zöglingen der Akademie zu vermitteln. Aber der Maler braucht in der Praxis sicheres Handwerkszeug. Im wesentlichen benutzte er die Moewesfarben, hat aber später auch die Reißschen sogenannten „Saxoniafarben" — besonders das Weiß — mit Vorteil verwendet. Er verarbeitet sie meist ganz rein, nachdem er sich des aus der Michaelschule übernommenen Kopaive entwöhnt hatte, mit Terpentin und englischem Kutschenlack, und diesem Verfahren verdanken seine Bilder die außerordentliche Leuchtkraft. —

Es ist von unschätzbarem Werte, daß wir die zahlreichen Porträts des Kaisers Wilhelm II. von Koners Hand besitzen, die den jungen Herrscher in den ersten Jahren seines Regiments vergegenwärtigen, in jener bedeutungsvollen Zeit, da sein Hochsinn die verdüsterte Sonne des Vaterlandes wieder neu erstrahlen ließ. Jeden Künstler hätte diese Aufgabe begeistert, Koner gab sich ihr ganz und gar hin im vollen Bewußtsein der außerordentlichen Schwierigkeit. Wenn aber der hohe Herr unter den Berliner Malern einen wählte, dessen unbestechlicher Wahrheitsstolz nur künstlerische Gebote anerkannte, so lag darin die Gewähr dafür, daß es der Besteller nur auf wirklich authentische Darstellungen seiner Persönlichkeit abgesehen

Abb. 33. Erster Saal der Koner Ausstellung im Akademiegebäude zu Berlin 1891.
Links das Portrait der Frau Gräfin zu Solms.

hatte. Und wohl noch niemals hat ein Fürst mit so tiefgehendem Verständnis für alles Künstlerische seinen Maler gewähren lassen, selten ein Maler den Vorzug so dankbar empfunden, daß er in dem Gefühl, der Geschichte verantwortlich zu sein, mit vollem Freimut schaffen durfte.

der That auf Koners Bilde so wahr und schwungvoll hervor, daß es das tiefste Interesse erweckt (Abb. 18).

Die Sitzungen, welche der Kaiser dem Künstler gewährte, fanden häufig in Potsdam und im Berliner Schlosse statt. Oft aber kam der Kaiser auch in Koners

Abb. 34. Admiral von der Goltz. Skizze. 1893.

Die erste Anregung dazu, Max Koner mit Ausführung seines Porträts zu betrauen, geht auf den Eindruck zurück, welchen der Kaiser durch Vermittelung des Grafen Wedel von einem Porträt des Oberstleutnants Schumann empfing. Die ritterlich schöne Erscheinung dieses hochbedeutenden, von schweren Schicksungen heimgesuchten Mannes, einer Autorität auf dem Gebiete der fortifikatorischen Wissenschaft, tritt in

früheres Atelier in der Hildebrand-Straße und in die schöne Werkstatt in der Bellevue-Straße 10, in welcher vor Zeiten Gustav Richter gemalt und, wie es schien, einen Hauch seines Geistes zurückgelassen hatte. Hier sind u. a. die kleinen Porträtskizzen entstanden, welche dem Künstler, der nur selten die Photographie zu Hilfe nahm, bei der Arbeit der Detailausführung als zuverlässigster Anhalt dienten.

Diese Blätter, in den Jahren 1890—92, je nach der Gunst der Stunde in Tusche oder Kreide, mit und ohne leichte Farbenangabe hingeworfen, und vom Kaiser zuweilen durch seine Unterschrift beglaubigt, sind ebenso viele kostbare Dokumente der physiognomischen Wandlungen, welche während jener denkwürdigen Jahre sich im Antlitz des Herrschers vollzogen. Sie zeigen den Kaiser

Abb. 35. Bankier Schwarz. 1891.

in Uniform, teils im Generalsoberrock, teils im Küraß der Garde du Corps oder in der Attila der Husaren, mit und ohne Kopfbedeckung, in voller Vorderansicht, im Profil und in seitlicher Wendung. Die verschiedensten Stimmungen wechseln. Meist aber ist ein tiefer Ernst vorherrschend. Sie haben gewissermaßen den Charakter von Monologen. Wenn unser hoher Herr auch bezaubernd heiter sein kann, so empfinden wir doch vor diesen Spiegelbildern, in denen er so zu sagen mit sich selber allein ist, daß der byzantinische Titel „Serenissimus", welcher der Hofschmeichelei vergangener Zeiten entstammt, auf Kaiser Wilhelm II. nur selten Anwendung leidet. Fast immer aber sprechen aus diesen Zügen die stolzen Merkmale fürstlicher Größe: „Gewaltiger Wille und unzerbrechliche Kraft" (Abb. 19—25).

Auf Wunsch des Kaisers sind die Studienblätter Koners veröffentlicht worden, so daß man an ihrer Hand die Entstehung seiner verschiedener Kaiserporträts, deren er im ganzen (mit Einschluß der Skizzen) ungefähr dreißig geliefert hat, bis zu einem gewissen Grade kontrollieren kann.*)

Die ersten waren für die Kasinos des I. Garde-Regiments und der Garde-Ulanen

*) Sie sind im Verlage der Vereinigung der Kunstfreunde unter dem Titel: „Unser Kaiser. Zehn Skizzen, Studien und Bilder von Max Koner" in verkleinertem Maßstabe als treue Faksimiles erschienen.

Abb. 36. Baumeister Wolffenstein. 1892.

bestimmt, andere für die Könige von Schweden und Dänemark, für die Reichsbank in Berlin, für das Statthalterpalais in Straßburg, für den Oberlandesgerichtspräsidenten Breithaupt. Zu den frühesten gehört das große Repräsentationsbild für die kaiserliche Botschaft in Paris, das s. Z. berechtigtes Aufsehen machte. In diesem einzigen Falle hat Koner sich wohl einen gewissen Zwang anthun müssen. Denn es wird ihm nicht erwünscht gewesen sein, bei Feststellung der Haltung des Monarchen einem fremden Muster zu folgen. Als Anhalt sollte nämlich Rigauds, von Balechou gestochenes Porträt des Kurprinzen, späteren Kurfürsten Augusts III. von Sachsen und Königs von Polen dienen, dessen Motiv auch in dem berühmten Prunkbildnis Ludwigs XVI. von Duplessis, gestochen von Müller, wiederkehrt, wie es zuvor schon bei Rigauds Roi soleil angewendet worden war. Unser Künstler nun hat sich mit der heiklen Aufgabe meisterhaft abgefunden, indem es ihm gelang, der Geste und dem Ausdruck der Gestalt einen anderen Sinn zu geben (Abb. 26).

Koner stellt den Kaiser allerdings wesentlich nach jenen oben erwähnten französischen Vorbildern hin: in einer offenen Halle mit hohem Säulenvestibül steht er gerade aufgerichtet; die Rechte ruht auf dem altbrandenburgischen Kommandostab, der auf dem Sessel steht, über welchen der Mantel des Schwarzen Adlerordens in reichen Falten von der linken Schulter herabfällt. Aber abweichend von den Mustern, an welche Koner sich halten sollte, ist der Blick des jugendlichen Antlitzes mit dem Ausdruck ruhiger Zuversicht aufwärts gerichtet und über die edlen Züge gleitet das Licht, als würde die Sendung des Herrschers von

oben bekräftigt. Das Siegel der Macht von Gottes Gnaden ist dieser hellen Stirn aufgedrückt. Auch die Art, wie der Kaiser den Stab hält, entspricht nicht derjenigen auf den Bildern Augusts und Ludwigs. Jene spielen mehr mit dem Symbol der Herrschaft, der Hohenzoller aber stützt die Hand kräftig darauf; und wenn auch die Linke energisch in das Degengefäß greift, so atmet die Gesamterscheinung eine so ruhige Feierlichkeit, daß schwer zu verstehen ist, wie die Anekdote hat aufkommen können, ein hoher französischer Militär sei nach Besichtigung des Bildes im deutschen Botschaftspalais in Paris zum Präsidenten der Republik geeilt mit den Worten: „Ce tableau-là c'est la guerre!" Denn daß die Brust der schwarze Küraß bedeckt und die hohen Stiefel das militärische Kostüm vervollständigen, ist preußische Art und nur ein prägnantes Kennzeichen für den Dienst am Vaterlande. Es kann keinen größeren Gegensatz geben als das vorhin genannte Porträt des weichlichen Bourbonen in seinem üppigen Ornate und dieses straffe, jugendfrische soldatische Herrscherbild.

Noch mehrmals porträtierte Koner den Kaiser in zeremoniöser Haltung; so 1892 für den Grafen von Dohna-Schlobitten mit dem Mantel des Schwarzen Adlerordens, ferner 1893 für den Kaiserpalast in Straßburg in Generalsuniform, ebenfalls in ganzer Figur, und in demselben Jahre als Hüftbild im schwarzen Garde du Corps-Küraß, die Rechte eingestemmt, in der Linken den Adlerhelm (für den Generaloberst von Pape), letzteres ein besonders wirkungsvolles Charakterbild (Abb. 27). Neben diesem flott und dekorativ behandelten Porträt zeichnet sich das ein Jahr früher gemalte in ganzer Figur in der Jagduniform, welches dem Fürsten Pleß gehört, durch außerordentlich edle Stimmung

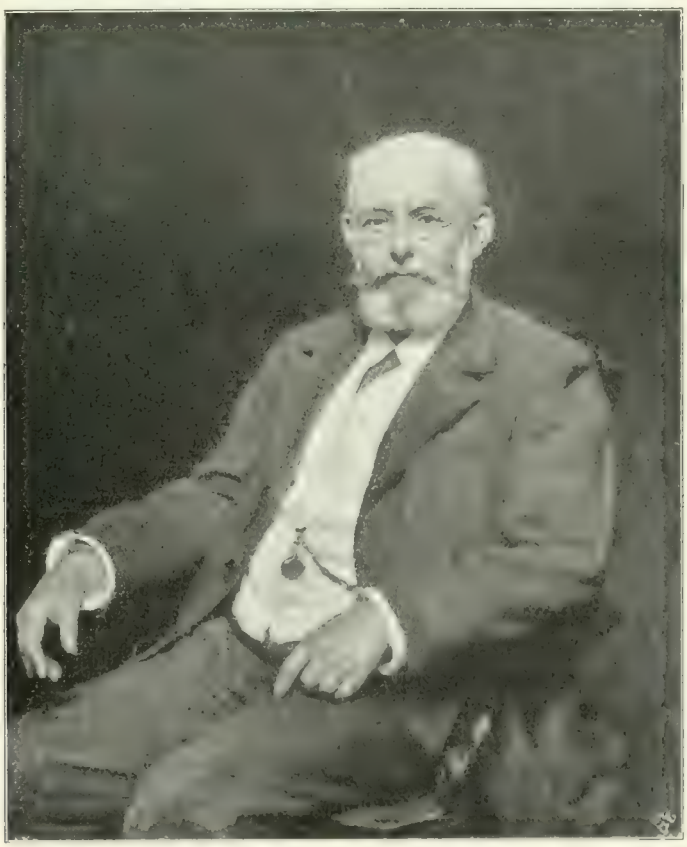


Abb. 27. Dr. Wilhelm Ludwigshafen. 1893.

und schöne Behandlung aus (Abb. 28), und dieselben Vorzüge eignen dem Brustbilde in Generalsuniform mit übergeworfenem Pelz, welches 1896 entstand und dem Prinzen Georg von Sachsen gewidmet wurde, doch unterscheidet es sich, ebenso wie das für die Handelskammer in Duisburg gemalte, von

Abb. 38. Leutnant Dr. von Flöckher. 1895.

den meisten früheren durch einen etwas empfindsamen Gesichtsausdruck.

Dem Künstler selbst waren aber zwei Porträts des hohen Herrn am meisten ans Herz gewachsen, welche er nebenher in den Jahren 1892 und 1893 ohne Auftrag vollendete. Auf beiden hat er dem Kaiser den grauen Mantel gegeben: einmal erscheint er in Drittel-Lebensgröße, die Hände in den Taschen, mit der weißen Mütze der Garde du Corps bedeckt, im Gehen, einfach geradeaus blickend (Abb. 29) — das andere Mal lebensgroß und barhäuptig, ganz ungezwungen sitzend, den linken Arm auf der Stuhllehne, die Rechte in die Hüfte gestemmt, mit leichter Wendung des Kopfes nach links schauend. Zeichnung, Farbengebung und Behandlung vereinigen sich zu einer Gesamtwirkung von außerordentlicher Gediegenheit und Harmonie. Das Bild, welches wohl als das meisterlichste von Koners Kaiserporträts gelten darf, wie es auch den lebhaften Beifall des hohen Dargestellten fand, wurde auf der Pariser Weltausstellung von 1900 mit der großen Medaille prämiiert und hat jetzt in der Nationalgalerie den würdigsten Platz erhalten (Abb. 30).

Hofmaler ist Koner nicht gewesen, auch hat er nie ein Privilegium als Maler des Kaisers erhalten, geschweige denn erwartet. Ein solches Verhältnis hätte der impulsiven Natur des Monarchen ebensowenig entsprochen wie der Denkweise des Künstlers. Wenn nach einer Reihe von Jahren die Aufträge des Kaisers aufhörten, so gibt es dafür so viele allgemeine Erklärungsgründe, daß es

Abb. 39 Superintendent Burkner 1895

müßig ist, nach besonderen zu forschen. Ein Fürst von so warmem Herzen für die Kunst und ihre Jünger kann sich den tausend Bitten aus der Künstlerwelt, die in dieser Richtung an ihn herantreten, wohl nicht ganz versagen, noch weniger den Wünschen seiner nächsten Umgebung. Erklärlich ist auch, daß es dem hohen Herrn je länger je mehr an Muße fehlte zu Sitzungen, wie sie ein Maler von der Bedeutung Koners in Anspruch nehmen mußte, um der Kunst und der bedeutsamen Aufgabe gerecht zu werden. Fest steht jedenfalls, daß seine Kaiserporträts bis heute die besten geblieben sind.

Inzwischen hatte Koner, dessen Lehrtalent dem Scharfblick A. von Werners nicht entgangen war, sein Amt an der Hochschule für die bildenden Künste angetreten. Die klare Erkenntnis der Mittel und Ziele seines Schaffens und die Anerkennung, die ihm zu teil geworden, gaben ihm eine Sicher heit im Unterricht, die seiner Malklasse trefflich zu gute kam. Obgleich er nun in denselben Räumen, die er einst als flotter Kunststudent wohl besucht, aber gerade nicht allzu eifrig frequentiert hatte, als gestrenger Meister auftreten mußte, war er doch das Gegenteil eines zünftigen Lehrers. Er brachte seinen gesunden Humor und ein warmes Verständnis für die Jugend, ihre Interessen, ihre Kümmernisse und ihre Thorheiten mit. Wenn er in den Lehrsaal trat, ging ein belebender Hauch durch die jungen

Abb. 40. Hans Müller. Skizze. 1895.

Leute. Er hatte ihnen gegenüber einen so vertraulichen Ton, gab sich so kollegialisch, teilte Lob und Tadel so kurz, treffend und jovial aus, daß sein Unterricht eifrig gesucht wurde. Seine Klasse war oft überfüllt und mußte häufig eingeschränkt werden.

Die Herzen der Schüler wußte er sich vollends dadurch zu erobern, daß er ihre Sorgen teilte und außerhalb der Klasse kameradschaftlich mit ihnen verkehrte. Rührend war seine Güte gegen Unbemittelte, denen er weiter zu helfen für angebracht hielt. Dabei war er in seinem Zartgefühl erfinderisch, Mittel zu wählen, die zum Ziele führten ohne zu kränken. Einmal galt es, zwei blutarmen Jungen von guter Begabung aufzuhelfen. Sie waren Zwillingssöhne eines kleinen Gastwirtes bei Berlin. Da lud er eines Tages seine ganze Klasse ein, sich dort gütlich zu thun, harrte selbst mittrinkend aus bis zum letzten Nachtzuge und verschaffte dem Manne dadurch einen erklecklichen Verdienst. Ein andermal, als er einen reichen Herrn gemalt hatte, wünschte dessen Verwandtschaft Kopien des Bildes. Koner übernahm es, dafür zu sorgen, bedang einen Preis von 1000 Mark für das Stück aus und machte dadurch sieben Schüler seines Ateliers glücklich. Den Schöller-Abend feiern sie meines Wissens noch heute. Auch Honorarerlaß wußte er oft zu erwirken und wo es not that, griff er freigebig in die eigene Tasche. Am ausgiebigsten förderten den Umgang von Lehrer und Schülern die gemeinsamen Studienreisen, die Koner mit den Akademikern häufiger

Abb. 41. Generalstabsarzt Dr. von Coler. 1895.

unternahm als die kargen Mittel der Anstalt erlaubten, weil es seiner liebevollen Fürsprache oft glückte, wohlhabende Gönner der strebsamen Jugend zu pekuniären Hilfeleistungen zu bestimmen.

Bei diesen Exkursionen ging es oft sehr munter zu. Einmal hielt sich die kunstbeflissene Schar in einer thüringischen Stadt auf. Den Tag über war fleißig gemalt worden, der Abend gehörte der Erholung. Der Wirt des Gasthauses, wo die Maler eingekehrt waren, hatte im Fremdenbuche Koners damals schon weithin bekannten Namen gelesen und fragte einen der Schüler, ob das der berühmte Kaisermaler sei. Das wird bejaht und der Wirt beobachtet nun mit Ehrfurcht den großen Mann. Da wird aber unter Kommando Koners tüchtig commerciert und weidlich gezecht; endlich erreicht die Fidelitas ihren Höhepunkt, indem die ganze Horde, der Meister an der Spitze, rittlings auf den Stühlen im Zimmer umhertobt. Das sieht der Gastherr mit Entsetzen, bekreuzigt sich und hat sich bis heute nicht ausreden lassen, daß er gefoppt worden sei, denn er war überzeugt, ein großer Künstler könne nur auf dem Kothurn einherschreiten. Die Schüler aber wußten es wohl zu würdigen, daß der Meister, weil er die Zügel jederzeit wieder straff zu ziehen verstand, sich gern auch mit ihnen gehen ließ, und lohnten seine Freundlichkeit durch schwärmerische Begeisterung und anhängliche Treue. —

Belauschen wir den unermüdlich Thätigen, welchem im Jahre 1892 der Professortitel zu teil geworden war, nun wieder in seinem Atelier, das, mit köstlichem Hausrat ausge-

ſtattet, Behagen und Vornehmheit verband, ſo haben wir zunächſt ein paar herrliche Arbeiten aus den Jahren 1890 und 1891 nachzutragen. Koner pflegte damals mit Vorliebe das Damenporträt und hatte das Glück, u. a. zwei hervorragende Repräſentantinnen der hohen Ariſtokratie porträtieren zu dürfen, deren Seelenadel den Adel des Standes noch übertraf: die Frau Fürſtin zu Solms-Baruth und deren Schwiegertochter. Jenes Porträt, Bruſtbild in Vorderanſicht aus dem Jahre 1890, zu welchem die in Profil genommene Vorſtudie gehört, die wir ebenfalls wiedergeben (Abb. 31 u. 32), zeigt ein Matronenantlitz, welches die Schönheit vergangener Jahre nicht vergeſſen läßt. Das andere — ganze Figur in Lebensgröße, 1891 gemalt — offenbart in der ſchlanken Erſcheinung der Frau Gräfin zu Solms-Baruth jene Jugendſchönheit, welche „herrſchet bloß weil ſie ſich zeigt". Die hoheitvolle Anmut der crêmefarbig gekleideten Dame wird durch die ganz ſchlichte frauenhafte Haltung geſteigert. Volles Tageslicht umflutet die reizende Geſtalt, wie ſie, ein leichtes rotbraunes Mantelet um die Schultern, von den Stufen des Schloſſes herab in den Garten getreten iſt und unbefangen vor ſich hinſchaut. Das Bild (auf dem Blatte kenntlich, welches den Einblick in den erſten Saal der Koner-Ausſtellung gibt) (Abb. 33), iſt ein wahres Kleinod an Grazie und Vornehmheit. Seelenſtolz und weibliche Tugend ſprechen hier eine bezaubernde Sprache.

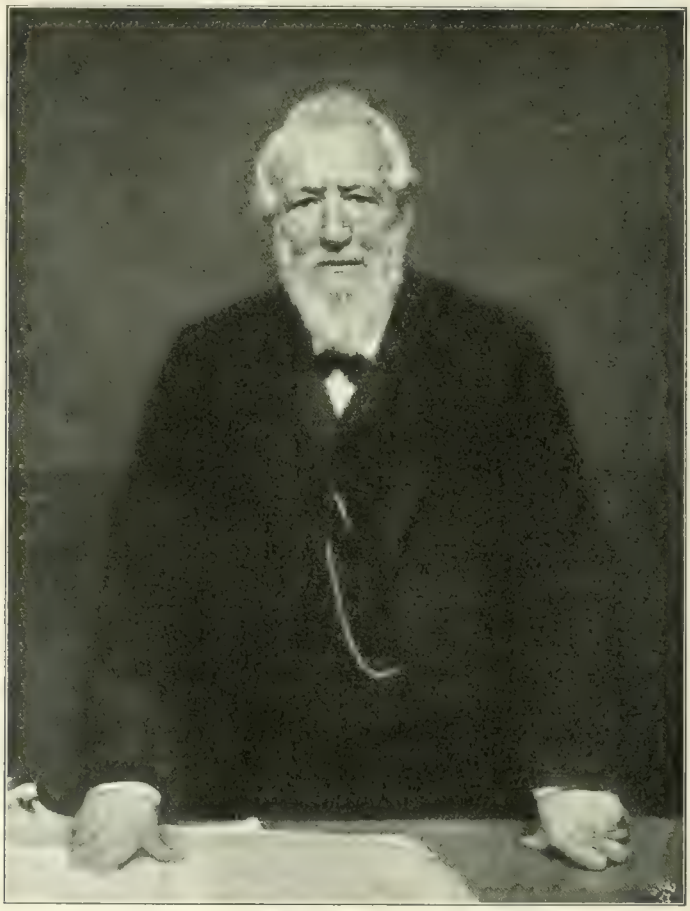


Abb. 42. Emil du Bois Reymond. 1896.

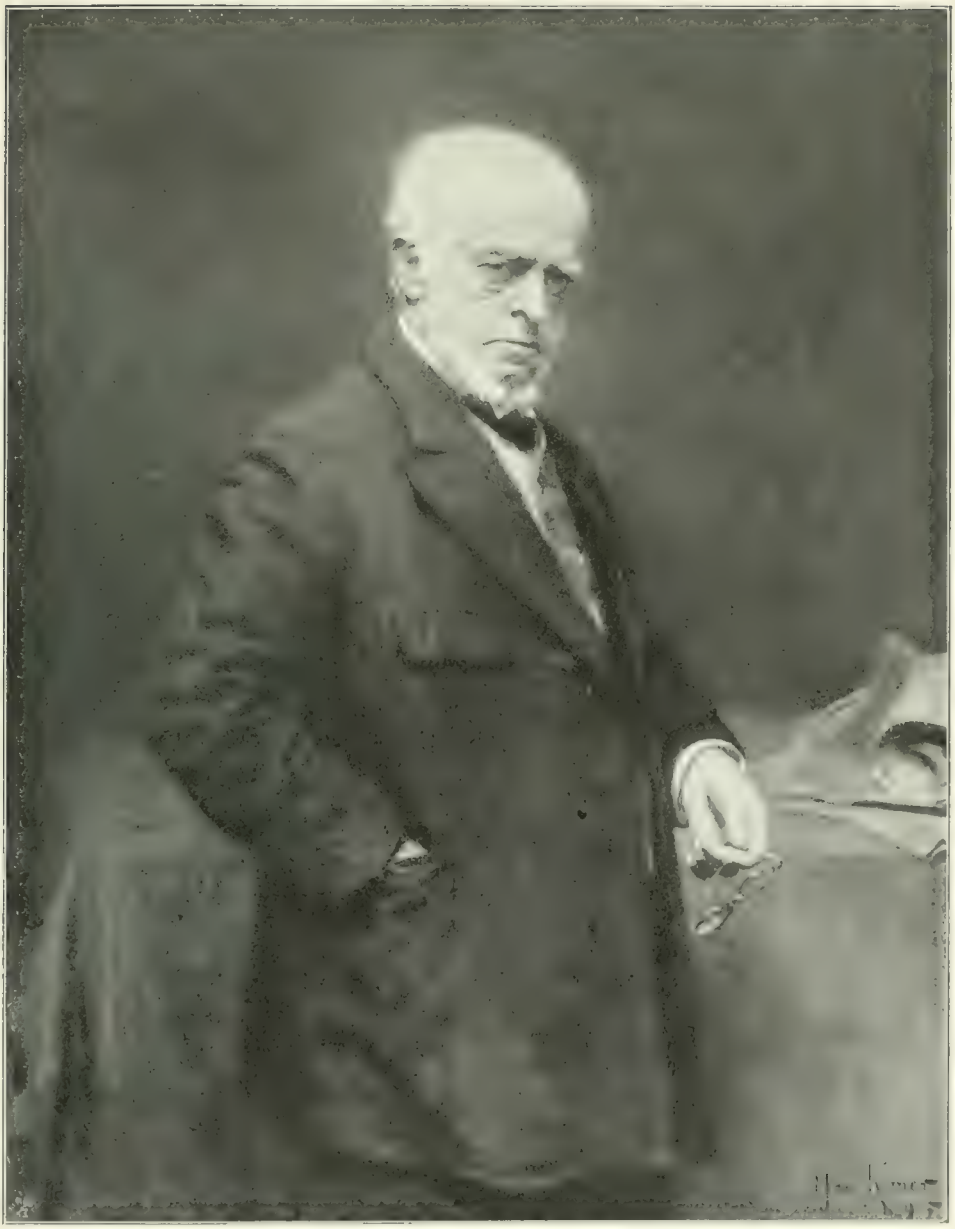


Abb. 44. Adolf von Menzel. 1845.
(Copyright 1896 by Photographische Gesellschaft, Berlin.)

Erinnern wir ferner an das überaus sympathische Porträt der Frau Korvettenkapitän Hildebrandt aus dem Jahre 1890, so ist damit die Reihe der Frauenbildnisse erster Epoche erschöpft. Trotz des großen Beifalls, den alle diese Arbeiten fanden und verdienten, war es dem Künstler nach den Anregungen, die ihm die Kaiserporträts gegeben hatten, doch willkommen, sich jetzt nachhaltiger mit der Darstellung männlicher Charaktere beschäftigen zu können.

meisters Wolffenstein (Abb. 36) und des Landschaftsmalers Otto von Kameke sich besonders durch die Energie des Vortrags auszeichnen, wogegen in dem Porträt des Dr. Klemm von Ludwigshafen, dessen Gattin Koner ebenfalls malte, mehr die zeichnerische Feinheit und eine mildere Tongebung hervortritt (Abb. 37).

Wie trefflich es ihm auch gelang, die eigentümliche keusche Anmut einer jugendlichen männlichen Erscheinung zu erfassen,

Abb. 41. Ernst Curtius. 1896.

Hier schritt er nun rüstig in der Richtung vorwärts, die er s. Z. namentlich mit dem Bilde des Geh. Rat Gruson eingeschlagen hatte. Er lebte sich immer mehr in den kräftigen Accent der Zeichnung und das volltönige Kolorit ein, das hier am Platze war, ohne die feine Ciselierung der Innenformen preiszugeben. So brachten die Jahre 1893 und 1894 eine stattliche Reihe prächtiger Männerporträts, unter denen diejenigen des Admirals von der Goltz (Abb. 34), des Bankiers Schwarz (Abb. 35), des Bau-

beweist das schöne, wie auf der Grenze des Epheben und des Mannes festgehaltene Brustbild des Dr. von Flöckher, welcher damals (1895) noch die Attila der Husaren trug (Abb. 38). Auch das Porträt des Großherzogs Ludwig von Hessen ist durch ähnliche Eigenschaften bemerkenswert. Und daneben stehen aus derselben Zeit Bilder wie das des Superintendenten Burkner (Abb. 39), eines künstlerisch hochbegabten Geistlichen, mit welchem Koner in dessen damaligem Amtsbezirk Berka sich innig befreundete, des

früh verstorbenen Professors Hans Müller, damaligen Sekretärs der Berliner Akademie ein wehmütiges Denkmal schöner Erinnerungen — (Abb. 40) und wiederum solche Vollnaturen wie der jüngst verstorbene Generalstabsarzt Dr. von Coler, dessen hohe Stirn all die Ehrenzeichen überstrahlt, die ihn schmückten (Abb. 41) —, endlich das vollendetste Werk des Jahres 1895: das Bildnis Adolf Menzels, welches Koner zum achtzigsten Geburtstag des Meisters dem Senate der Akademie widmete (Abb. 43).

Menzel ist nicht oft porträtiert worden; in seiner Jugend von Magnus und von Eduard Meyerheim, in hohen Jahren von Reinhold Begas modelliert und noch später von Boldini gemalt. Wie viele Künstler, die ihn konterfeien wollten, er abgewiesen hat, ist gegenseitiges Geheimnis. Von Koner aber ließ er sich's gefallen. Und auf diese Weise haben wir ein kostbares Monument erhalten, das in der Ahnengalerie der modernen deutschen Kunst einen Ehrenplatz verdient, nicht bloß um des Dargestellten, sondern auch um des Darstellers willen.

Menzel steht, den sokratischen Kopf ein wenig neigend mit nach innen schauendem Blick der ungeschützten und deshalb etwas geblendeten Augen, den Mund energisch geschlossen, mit jenem Ausdruck zusammengerafften Ernstes vor uns, der Fremden moros erscheinen kann, denen aber, die ihn kennen, die Konzentration anzeigt. Mächtig und klar wölbt sich die Stirn über den sinnend gesenkten Brauen und der weiße Backen- und Unterbart rahmt wie ein Kragen das Gesicht ein. Die Haltung ist ganz bequem, die Rechte steckt in der Tasche des Hausrockes, die berühmte Linke, die so viel Wunder gethan, hält die Brille. Man kann nichts Einfacheres denken. Aber die geistige Wucht dieser einzigen Persönlichkeit ist sprechend zur Erscheinung gebracht. Und nur durch die Bescheidenheit der angewandten Mittel, mit denen freilich eben nur ein Meister auskommt, konnte solche Wirkung erzielt werden (Abb. 43).

Mit dieser Leistung hatte Max Koner eine Höhe erreicht, auf der er nun mit sicherem Erfolge sich behaglich ergehen konnte. Die Anforderungen wuchsen, der Wert seiner Arbeiten stieg. Jetzt war es für ihn eine Lust zu schaffen. Die drei nächsten Jahre sind denn auch die fruchtbarsten seines Künstlerlebens gewesen.

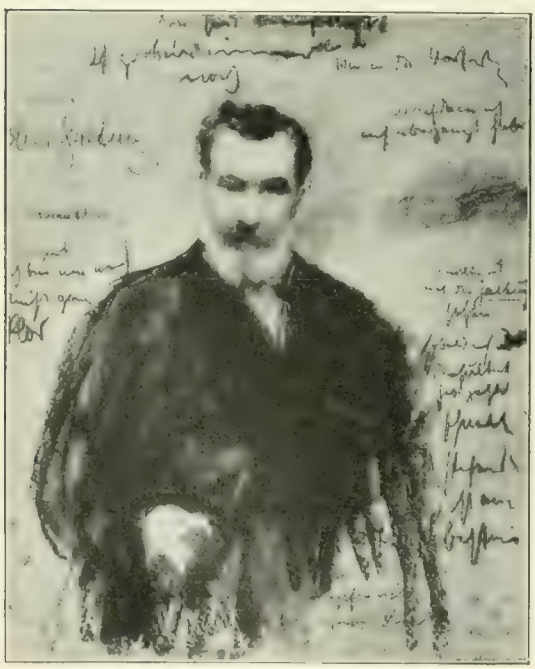


Abb. 45. Heinrich von Treitschke. Entwurf.

Den reichen Jahrgang 1896 eröffnen die Porträts zweier anderer Unsterblicher, Koryphäen der mathematischen und der historischen Wissenschaft: Dubois-Reymond und Ernst Curtius. Der große Physiolog ist als Redner aufgefaßt. Die Hände mit den charakteristisch einwärts gedrückten Daumen kräftig aufs Pult stemmend, will er soeben einen der Vorträge halten, die um der überraschenden Kühnheit ihrer Thesen und um ihrer pretiösen Form willen Epoche machten. Eine robuste Gestalt mit markig derben Zügen, die der weiße Vollbart umgibt, schaut er sein Publikum an, das gewohnt ist, Neues und Erstaunliches aus seinem Munde zu vernehmen. Das ist der unentwegte Realist im Harnisch seiner profunden Forschung (Abb. 42).

Ein vollkommenes Gegenbild bietet das Porträt von Curtius, welches für die Nationalgalerie gemalt war: Seitlich lehnend, die Wange auf die Hand gestützt, blickt

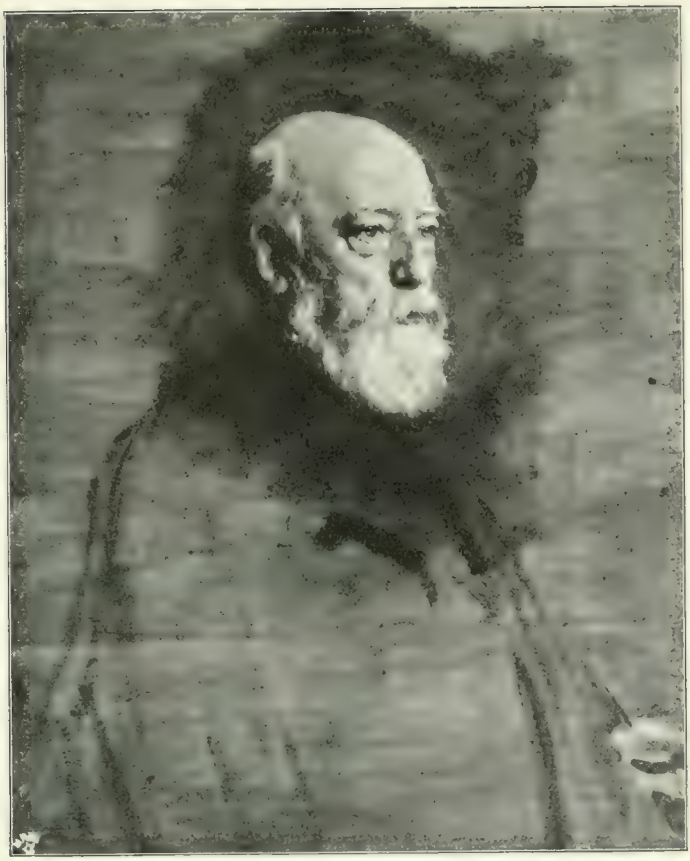


Abb. 46 Andreas Achenbach 1896. Unvollendet.

er in die Ferne, das schön geschnittene bartlose, von wallendem Haupthaar gekrönte Gesicht drückt in allen Zügen innere Spannung aus; die großen hellen Augen leuchten von Phantasie, und man fühlt, daß diesen stummen Lippen, wenn sie sich öffnen, der Wohllaut hinreißender Beredsamkeit entquillt. Alles kennzeichnet den Idealisten, der nicht in der Gegenwart, sondern in fernen Welten lebt, die er wie ein Seher mit der Seele schaut (Abb. 44).

„Uns scheint er anzusehen und Geister mögen An unsrer Stelle seltsam ihm erscheinen."

Koner hat den Ausdruck produktiver Träumerei nach mehrfachen anderen Versuchen, des eigenartigen Wesens dieser schwärmerischen und doch klar bewußten Natur habhaft zu werden, als den prägnantesten festgehalten. Und wer das Glück gehabt hat, den nachgebornen Hellenen zu kennen, der einst unseren unvergeßlichen Kaiser Friedrich in den Tempel der Archäologie einführte, wird dem Künstler bewundernd beipflichten.

Diesen großartigen und intimen Gelehrtenporträts sollte sich noch ein drittes gesellen, das Tausenden Freude gemacht haben würde: Heinrich von Treitschke. Aber die Schatten des Todes traten zwischen den Künstler und sein Modell und so ist es denn auch ein Schatten geblieben. Denn wir besitzen nur die erste flüchtige Skizze des Bildes. Aber sie gibt eine ergreifende Idee dessen, was werden wollte. Leicht geneigten Hauptes, in der unwillkürlichen Gebärde des Tauben, der lauschend mit den Augen zu hören sucht, schaut der Herrliche uns an, der sonst im Affekt seiner Begeisterung die Seelen der Menschen hinriß.

Hier fühlen wir etwas von der Schwere des Schicksals, das ihn vereinsamen ließ. Die Seelenstärke des Mannes, der dem Unabänderlichen mit übermenschlicher Kraft Trotz bot, löst sich in Wehmut auf. Abgerissene Antworten des Künstlers auf

Gegensätze anderer Art, als die oben geschilderten, solche, die bei gleicher Geistessphäre der Dargestellten mehr im persönlichen Wesen beruhen, läßt ein zweites im nämlichen Jahre (1896) entstandenes Bilderpaar erkennen. Leider ist das Porträt

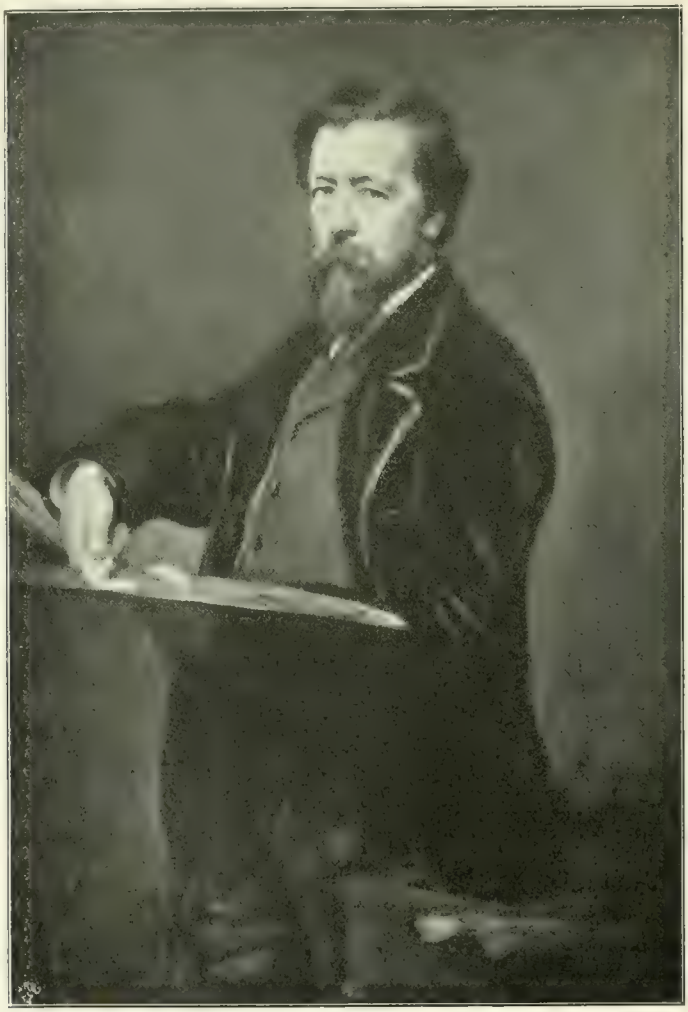


Abb. 47. Anton von Werner. 1896.

Fragen seines Gegenübers sind als Reste kümmerlichen Zwiegesprächs halb lesbar an dem Rand des Blattes stehen geblieben: „Ich will nur die Haltung sobald ich ein Resultat habe, geht's schnell — stehend ist am besten." So gemahnt das stille Bild fast wie ein Geistergruß aus dem Jenseits (Abb. 45).

Andreas Achenbachs, des Nestors der Landschaftsmalerei, ohne Koners Schuld unvollendet geblieben, aber der Torso, den wir besitzen, gibt die felsenharte Physiognomie des Meisters, der wie sein Altersgenosse Menzel die Jahresringe trotz dem Eichbaum ansetzt, so plastisch wieder, als wären sie aus Marmor gemeißelt (Abb. 46).

Milder als man sonst den gestrengen Direktor der Berliner Akademie zu sehen gewohnt ist, tritt uns Anton von Werner hier entgegen. Aber Koner wollte in seinem Bilde nicht den streitbaren Herold des alten Kunstglaubens wiedergeben, sondern er stellte den verehrten ehemaligen Lehrer als Maler

Hervorragend unter den damaligen Arbeiten ist ferner auch das Porträt des Fürsten Lichnowsky, den Koner in dessen 79. Lebensjahre gemalt hat, ein Bild von fast nervös zu nennender aristokratischer Feinfühligkeit (Abb. 48), als dessen Gegensatz das kräftig und breit hingeworfene Porträt des Herrn

Abb. 48. Fürst von Lichnowsky. 1896.

bei der Arbeit im Atelier dar. So steht Werner, den Blick auf sein Werk gerichtet, sinnend vor uns, während er Farben auf die Palette aufsetzt. Es ist ein Moment der Sammlung und Gemütsruhe, und diese Stimmung spiegelt sich in dem physiognomischen Ausdruck, wie sie andererseits in der mit ganz besonders fein abgewogenem Kolorit behandelten äußeren Erscheinung der Gestalt wiederklingt (Abb. 47).

Georg von Siemens erscheint, an Unmittelbarkeit der Auffassung und Kraft der Technik vielleicht eins der frappantesten (Abb. 49).

Aber der Meister Frauenlob konnte sich in Koner nicht auf die Dauer verleugnen, und so brachte denn das Jahr 1896 auch eine Anzahl höchst anmutiger weiblicher Bildnisse. Vorausgegangen war schon die durch zartes Clair obscur und pikanten Beleuchtungseffekt ausgezeichnete Skizze der

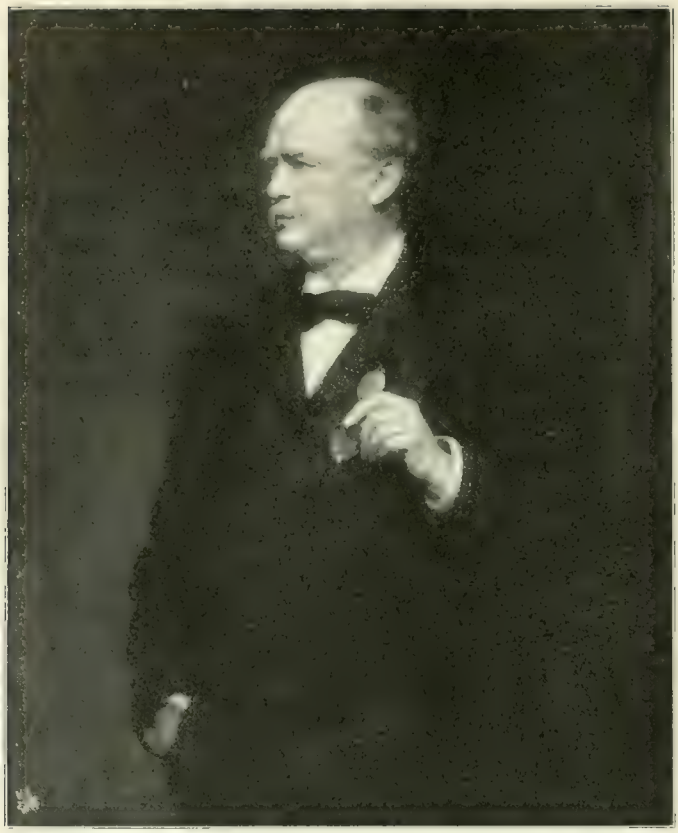


Abb. 49. Georg von Siemens. 1896.

Sängerin Fräulein Trippenbach (Abb. 50); jetzt kamen die lieblichen Porträts der Damen Fräulein Modl (Aquarell) (Abb. 51), Fräulein von Cardinal-Widdern (Abb. 16) und der Miß Brown hinzu, einer Amerikanerin, die im Rembrandthute und rotem Kostüm mit bestrickendem Lächeln zur Seite blickt (Abb. 52).

Wenn diese anmutigen Bilder, obgleich sie nicht vollendet sind, besonders durch die Leichtigkeit und Verve des Vortrags erfreuen, so ist über das Porträt des Fräulein Marie Siemens (jetzt Frau Dr. Wiegand) der Zauber einer reichen Palette und flüssiger, schwungvoller Behandlung ausgegossen. Man fühlt, mit welchem Vergnügen dieses Bild gemalt ist. Ein junges Mädchen, fast noch mit der wonnigen Unbefangenheit des Kindes, im leichten Sommerkleid, das Hals und Arme frei läßt, schaut uns mit den Schelmenaugen an, indem sie mit der etwas hastigen Gebärde ihres Alters einen Busch Chrysanthemum in die Vase auf dem Nebentisch steckt. Die lichte, liebliche Gestalt verschmilzt gleichsam mit der buntblumigen Tapete, die den Hintergrund bildet. Alles atmet Liebreiz, Jugendfrische und einen Hauch von Übermut (Abb. 54).

Aus dem Jahre 1897 verzeichnen wir u. a. das Porträt Werners von Siemens, das für die Firma Siemens & Halske gemalt wurde, und das des Generalkonsuls Russel (für die Diskontogesellschaft), der Bankiers Landsberger und Siegmund Rudolf Warburg. Es zeigt uns den achtzigjährigen Herrn, einen Stolz der großen Industriewelt, zwar in behaglicher Ruhe, die thätigen Hände zusammengelegt, aber das stumme Mienenspiel des ausgearbeiteten bartlosen Gesichts verrät den weitschauenden, klugen und gewissenhaften Geschäftsmann (Abb. 53).

Solch ernste Männer des praktischen Lebens, vornehmlich Feldherrn im Gebiete der Finanz, die kaltblütig die Millionen ins Gefecht führen, hat Koner in dieser Zeit öfters dargestellt. Den Dr. G. von Siemens nannten wir bereits; ihm stellt sich Konsul H. Wallich von der Deutschen Bank an die Seite, ein vielgereister Mann und besonders genauer Kenner der chinesischen Verhältnisse, dessen durchdringend beobachtender Blick prüfend auf den Beschauer gerichtet ist, während er, die Hände auf dem Rücken, skeptisch und doch mit weltmännischer Volubilität seine Wahrnehmungen sammelt (Abb. 55).

Geistesverwandt, aber noch überlegener in der Beherrschung großer Verhältnisse erscheint Reichsbankpräsident Koch, dessen Bildnis Koner zweimal (zuerst für die Reichsbankstelle in Köln, dann für den Dargestellten selbst) eigenhändig gemalt hat und zweimal (für Berlin und Hildesheim) kopieren ließ. In allen Exemplaren des Porträts herrscht jene wohlthuende Vereinigung von sinnender Geistesschärfe und Bonhommie, welche diese außerordentliche Persönlichkeit so sympathisch macht (Abb. 56).

Schon mehrere Jahre zuvor hatte Koner auch den Reorganisator der preußischen Finanzen, Staatsminister von Miquel gemalt. Er sitzt, die Hände auf die Lehnen gelegt, im Sessel und blickt den Beschauer durchdringend an. In den von scharfem Nachdenken angespannten Zügen erkennt man den umfassenden Geist wieder, der, dank seiner durch hohe Bildung veredelten Klugheit aus den seltsamsten Wandlungen zu dominierender Höhe emporstieg (Abb. 57).*)

Bewunderung aber dem Künstler, der

*) Das Bild ist bereits 1893 entstanden und befindet sich in der Central-Genossenschafts-Bank zu Berlin als Ersatz für das später für diese Anstalt bestellte, aber nicht zur Ausführung gelangte Porträt.

Abb. 50. Fräulein Trippenbach. 1895.

Abb. 51. Fraulein Modl Aquarell. 1896

Abb. 52. Miß Brown. 1896

es vermochte, Männer aus solchen ihm so fern liegenden Lebenssphären kraft seiner untrüglichen Intuition so sprechend zu schildern, daß wir ihre Geisteseigenschaften auch ohne Bekanntschaft mit den Dargestellten aus ihren Bildern ablesen könnten.

Während der Anspannung, welche die überaus mannigfaltigen Aufgaben erforderten, mußte es ihm eine Erholung sein, sich in die Charakteristik lieber Kollegen zu vertiefen, mit denen ihn Freundschaft und Hochschätzung verband. Die Porträts der Professoren Brausewetter und Bracht, welche in das Jahr 1892/93 zurückweisen, nehmen — ebenso wie das des Kommerzienrats Otto Troitzsch — zunächst in ihrer technischen Beschaffenheit eine besondere Stelle ein. Sie sind in Gouache ausgeführt, aber mit so vollsaftiger Wirkung, daß sie der Ölmalerei nichts nachgeben; ja sie haben dank der interessanten Behandlung sogar an Frische und Leuchtkraft etwas voraus. Otto Brausewetter, ein Künstler von unerschütterlicher positiver Überzeugung, dessen kränkliche Gesichtsfarbe die innere Arbeit verrät, steht seitlich gewendet in der Haltung eines Disputierenden; die Rechte fest aufgestemmt, die Linke in der Tasche, fixiert er mit den unter der Brille eingedrückten Augen seinen Widerpart und um den mächtigen Schnurrbart zittert die Erregung (Abb. 58). Eugen Bracht dagegen ist ganz in sein Studium versunken. Ebenfalls stehend, im schlichten Arbeitskittel, das Skizzenbuch in der Linken, beobachtet er mit dem greifenden Malerblick in den hellen Augen den Gegenstand, den er aufs Blatt zu werfen im Begriff ist. Ganz von vorn gesehen, läßt er uns die hochgewölbte Stirn betrachten, in der die seltensten Vorstellungen wohnen. Denn er ist eine Faustnatur, die dem Erdgeist ruft, und ein Philosoph seiner

Abb. 53. Bankier Warburg (Hamburg). 1897.

Abb. 51. Fräulein Marie Siemens, Frau Dr. Wiegand. 1896.

Abb. 55. Konrad Wallrich. 1898.

Kunst, indem er sich über die Wirklichkeiten hinaus zur Ahnung des Kosmos erhebt. Hier ist er ganz Auge, aber das mit langem Vollbart abschließende hagere Gesicht deutet in der durchsichtigen Blässe der Haut das hellseherische Wesen an (Abb. 59).

Auch das „freundliche Mittel, um von der Stirn die ernsten Falten zu verscheuchen", die übermäßig anstrengende Arbeit mit sich bringt, fehlte dem Künstler nicht, denn es gab zwischendurch manch anmutiges Frauenangesicht zu malen. Drei solcher Bilder verdienen namentlich hervorgehoben zu werden, weil sie wie die Seiten des Prismas das farbige Licht, so auch drei der anziehendsten Erscheinungsformen weiblichen Reizes wiederstrahlen. Aus dem Porträt der Frau Dr. Ewald (Straßburg, gemalt 1897) mit dem hochaufgeknoteten reichen Blondhaar strömt der prickelnde Duft zugleich geistiger und körperlicher Anmut, und dementsprechend hat der Künstler auch zweimal das Bild mit leichter Hand unendlich weich, fast nur angedeutend hingeschrieben, so daß die ganze Zartheit der Erscheinung wie unberührt zur Geltung kommt (Abb. 60). An dem Bilde der Frau Ferraris sodann, die 1898 einmal im Négligé en face in nachlässiger Haltung, ein zweites Mal im scharfen Profil mit dem Federhut dargestellt ist, entzückt die pikante Formenschönheit (Abb. 61 u. 62), und in dem prachtvollen Porträt der Frau Direktor Steinthal endlich, — 1899 gemalt — bewundern wir die reife Fülle der siegesgewissen, glücklichen Weltdame. Hier hat Koner einen ungewöhnlichen Aufwand von Wirkungsmitteln in Szene gesetzt. Das Motiv der Darstellung hat etwas Improvisiertes: die Dame sitzt von der Seite gesehen und unterbricht die Betrachtung der Blätter, die sie in der Linken hält, indem sie, die rechte Hand aufstützend, sich mit

Abb. 56. Reichsbank-Präsident Dr Koch. 1897

fragendem Blick dem Beschauer zuwendet. Das schwarze Kleid mit tiefem Ausschnitt, dazu ein roter Tupf am Mieder, steigerte die Zartheit des Inkarnates von Hals und Busen, um die sich die weiche Wolke einer Federboa schlingt (Abb. 64). Der schöngeformte Kopf im Schmuck des dunkelblonden Haares, die feingliedrige Hand und das üppige Arrangement vereinigen sich zu einem berauschenden Bilde der Gesundheit und des Behagens; und so gesund und behaglich, so freigebig und genußfroh ist es auch gemalt, technisch vielleicht die glänzendste Leistung des Malers auf diesem Gebiete.

Wieviel holde Frauenbilder er auch gemalt hat, selten ist bei ihm die Galanterie mit der Wahrheit durchgegangen.

Nun konnte der bewährte Meister die Anforderungen, die an ihn ergingen, kaum mehr befriedigen. Denn von ihm gemalt zu werden, war in den hohen Regionen Berlins fast Ehrensache geworden. Dem Jahre 1899 gehört eine schier überwältigende Fülle von Porträts an, und doch ist jedes so behandelt, als hätte dem Künstler unbeschränkte Zeit zu Gebot gestanden. Wir nennen besonders die Bilder der Oberbürgermeister Zelle von Berlin und Haken von Stettin, des Geheimen Kommerzienrats von Mendelssohn-Bartholdy, der Bankier J. Bleichröder und Moritz Herz, des Konsuls Gebhard in Elberfeld (Abb. 63) und des Geheimrats Michels in Köln (Abb. 65). Die beiden letztgenannten Gemälde sind wahre Kabinettstücke an Klarheit der Charakteristik und Fleiß der Durchführung. Und dasselbe gilt von den Porträts des Herzog-Regenten Johann Albrecht von Mecklenburg-Schwerin, welchen Koner zweimal mit ganz besonderer, auf gegenseitigem Verständnis beruhender Hingebung malte, und zwar in Uniform und im Zivilkleid (Abb. 66).

Auch den Großherzog Carl Alexander hat Koner im schwarzen Rocke dargestellt, und es ist nicht zu leugnen, daß infolgedessen dieses letzte Porträt des hohen Herrn, den man fast nur in seinem Kürassier-Interimskostüm kannte, auf den ersten Blick befremdet. Aber es ist bei näherer Betrachtung wohlthuend, den edlen Freund der Musen, der die heiligen Überlieferungen seines Hauses so würdig repräsentierte, im bürgerlichen Gewande zu betrachten, das eine freiere Haltung gestattet. Wir lernen ihn dadurch aufs neue kennen; der Zwang der äußerlichen Würde weicht vor der innerlichen, die vertraulich macht. Technisch verglichen mit den meisten der vorhin erwähnten erscheint dieses Bild noch besonders merkwürdig durch die geistreiche Virtuosität und die überaus pastose Malweise, die geradezu an Frans Hals erinnert (Abb. 67).

Tief ernst und mit den Spuren des Leidens ist Freiherr von Hoeningen (Hüne) dargestellt. Man ahnt, daß die Kräfte des verehrungswürdigen Mannes, der so lange das Gewissen seiner Partei, des Zentrums, gewesen ist, zu Rüste gehen. So schaut er nachdenklich, wie mit weltentwandtem Blick und mit dem Ausdruck der Beichte vor sich selber, der Vergangenheit und ihren Kämpfen nach, die ihn nicht mehr berühren. Auf vielen dieser Porträts ist die Sprache der Hände, die Koner überhaupt nur ungern unterdrückt, bewunderungswert, ganz besonders auf dem eben beschriebenen, wo die vielleicht kurz zuvor noch im Gebet gefalteten Finger allmählich sich gelockert haben,

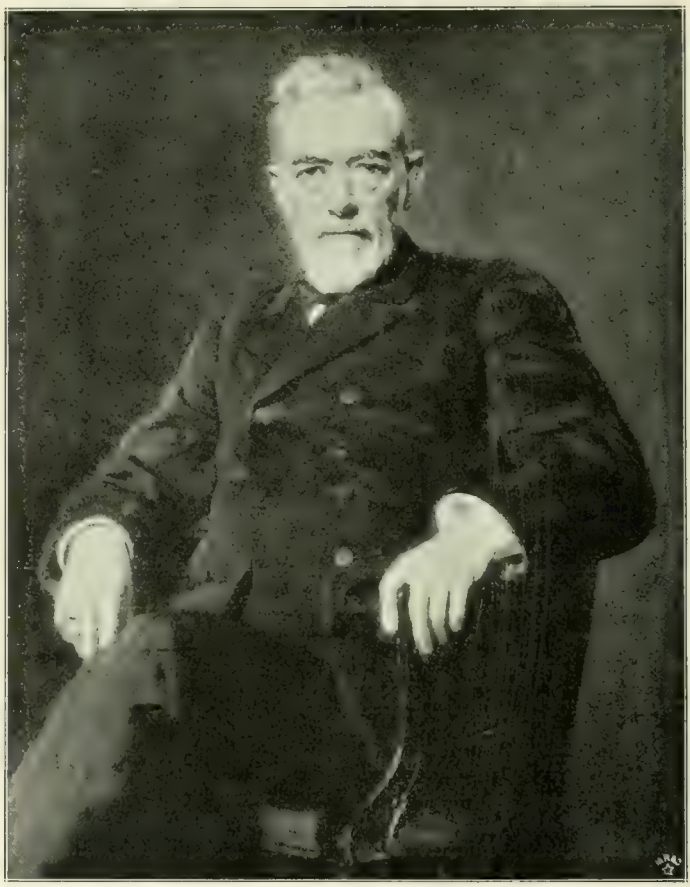


Abb. 57. Staatsminister v. Mittnacht. 1893.

ſo daß ſie die Stimmung des Dargeſtellten in der Gebärde mit ergreifendem Ausdruck begleiten (Abb. 68).

Dem Leben kraftvoll zugewendet, auch ſeinen Gedanken nachhängend, aber zielbewußt und ſicher ſteht Heinrich Kayſer, der Architekt, vor uns. Er hat den Arm auf ein Sockelſtück gelehnt und ſchaut, indes die Figur der ſiegbringenden Göttin ſchmeichelnd zu ihm herfliegt, in die Weite, wo vor ſeinem innern Auge ein Werk ſeiner Kunſt ſich auferbauen mag. Der Bildhauer könnte dieſe mannhafte Geſtalt, die ſich in feſter Silhouette von rotem Grunde abhebt, nicht greifbarer hinſtellen (Abb. 69).

Hier hat unſer Künſtler eine geradezu monumentale Wirkung erreicht, die wiederum dem Weſen der Perſönlichkeit und der Sphäre ihres Geiſteslebens überzeugend entſpricht.

Noch mehr muß dieſer große Zug gerühmt werden an einem anderen Bilde, auf welchem er ohne äußere Beigaben, nur durch die Haltung der Geſtalt erreicht wird. Das iſt der Fall bei dem Porträt Herberts von Bismarck vom Jahre 1898. Einem

Abb. 58. Geſchichtsmaler Otto Brauſewetter. 1892.

Felsen gleich ragt der mächtige Mann empor, auf dessen markigem Antlitz mit der physiognomischen Ähnlichkeit auch ein Abglanz des väterlichen Ruhmes liegt, an dem er mit zu arbeiten berufen war. Aber aus dem verschlossenen Ernst dieser Züge redet

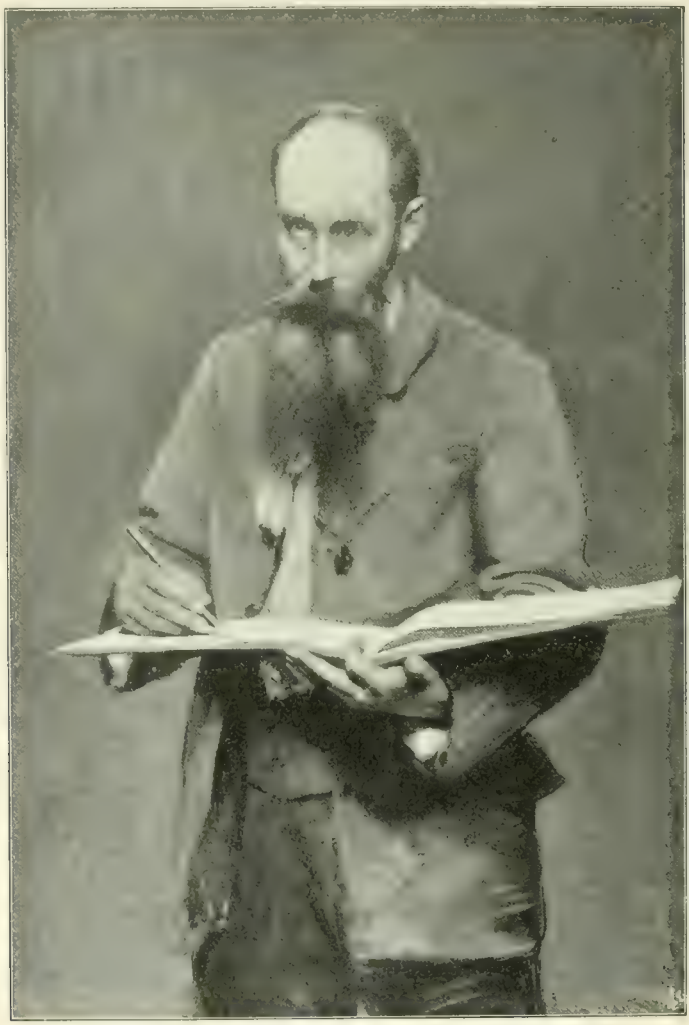


Abb. 59. Landschaftsmaler Eugen Bracht 1893.

die Tragik des Erbes und man wird unwillkürlich an das Königswort erinnert: „Wenn solche Köpfe feiern, welch ein Verlust für meinen Staat!“ (Abb. 71.) Selbst in der energischen Behandlungsweise des Bildes steckt verhaltene Kraftfülle, welche die imposante Wirkung erhöht. — In dem Porträt des frühverstorbenen Bruders, Grafen Wilhelm Bismarck, wird uns dagegen ein Mann geschildert, der zuversichtlich und gelassen ins Leben schaute (Abb. 70). Wenn auch Krankheit ihre Spuren in der kahlen Stirn und selbst in den ungewöhnlich leuchtenden Augen zurückgelassen, haben wir doch eine fest in sich beruhende Natur vor uns, deren ausdrucksvollen Zügen der Künstler mit außerordentlich feinem Tastsinn nachgegangen ist.

Und zwischen diesen beiden Säulen des Bismarckschen Hauses erblicken wir ein edles Frauenbild, die Schwester des Alt-Reichskanzlers, Frau von Arnim-Kröchlendorf

(Abb. 72). Reiche Lebenserfahrung und der Gleichmut, den große Naturen ſich im Alter erkämpfen, ſprechen aus dieſen charakterfeſten

im Jahre 1900 gemalt, alſo eine der letzten Arbeiten des Künſtlers. Wie in Koners Schaffen jedes neue Werk das vorher-

Abb. 60. Frau Profeſſor Richard Ewald 1897

und doch ſo ſympathiſchen Zügen, in denen ſich Ernſt und Güte vertrauenerweckend verbinden. Die Hände im Schoß, ſchaut die würdige Dame uns mit Augen an, vor denen keine Lüge beſteht. Das Bild iſt

gegangene übertraf, ſo kommt dieſem Porträt vielleicht von allen die Palme zu. Denn es iſt von einer ſo tiefen Innerlichkeit der Auffaſſung und einer ſo vollkommenen Schlichtheit des Vortrags, daß es wie die

Abb. 61. Frau Ferraris. 1898.

Natur selbst wirkt. So durfte der Meister abschließen, dessen höchster Ehrgeiz war, der Natur nahe zu kommen.

Und dieses Werk hat noch eine andere Bedeutung. Der ungeteilte Beifall, den es fand, als es auf der Ausstellung bekannt wurde, legte Zeugnis dafür ab, daß man in diesem Stil der Porträtmalerei zwar ein höchstes Ziel erreicht sah, aber zugleich in dem Künstler eine stetig wachsende Kraft thätig fühlte, die noch manche, uns Laien freilich rätselhafte Phase vor sich hatte. Denn mit der jetzt gewonnenen erstaunlichen Sicherheit und Geistesreife hätte er die Welt noch mit zahlreichen edlen Werken beschenken, ja eine an Gediegenheit und Wahrheit einzige Porträtgalerie schaffen können. Und welche große Aufgaben harrten seiner, wenn man in Gedanken die Zahl der Mitlebenden mustert, denen seine künstlerische Mission hätte zu

Abb. 62. Frau Ferraris. 1898.

gute kommen müssen. Nur knapp zwanzig Jahre waren ihm zu wirken beschieden. Ihm hat die Natur nicht gehalten, was der Genius versprach. Wäre ihm — wie ihre Ordnung es gestattet hätte — noch eine gleiche Spanne Zeit gegönnt gewesen, dann würde er die Vollendung errungen haben, die ihm vorschwebte und nach der er mit allen Kräften seiner Seele trachtete. Unvollendet, aber wahrhaft schön vollbracht ist sein Wirken. Denn den Besten hat er genug gethan und den Genossen seiner Tage den untrüglichen Spiegel vorgehalten. Gerade in der ungeschminkten Schlichtheit und Unmittelbarkeit, wie Koner sie darstellt, wollten die Menschen dieser Epoche genommen sein. Mit ihnen tritt auch die Physiognomie der Zeit selbst leibhaftig vor uns, die jedem erlaubte, sich freimütig darzuleben.

Obgleich Max Koner nicht oft Ausstellungen außerhalb Berlins beschickte, hat er doch fast überall, wo er Werke seiner Hand zeigte, lebhafte Anerkennung seiner Kunstgenossen gefunden. Daß ihm in seiner

Vaterstadt, an der Stätte seines Schaffens, schon 1888 die ehrenvolle Erwähnung, 1890 die kleine und 1898 die große goldene Medaille zuerkannt wurde, und daß ihn die Berliner Akademie zum Mitglied wählte, war selbstverständlich, aber er erhielt außerdem in London 1891 die zweite Medaille der dortigen deutschen Ausstellung, in Dresden 1892 das Ehrendiplom, 1893 die

Abb. 63. Konsul Gebhard Elberfeld. 1899.

Medaille der Weltausstellung in Chicago, 1895 und 1898 die beiden Medaillen in Wien und erfuhr noch auf dem Krankenbett mit herzlicher Freude die Ernennung zum korrespondierenden Mitglied der dortigen Akademie, nachdem er schon früher zum Ehrenmitgliede der römischen Akademie von S. Luca ernannt worden war. Endlich wurde ihm — wie oben erwähnt — auf der Pariser Weltausstellung 1900 die große Medaille zuerkannt. Und wenn seine Kollegen ihm zweimal das Amt des Vorsitzenden der Berliner Ausstellungskommission übertrugen, so durfte er darin nur den Beweis erkennen, daß die Mitstrebenden seinen Charakter als Mensch ebenso hoch schätzten wie seine Leistungen als Künstler, denn Max Koner war ein Mann von einer Reinheit und Hoheit der Gesinnung, die einen Gegner weder zu erwarten noch zu fürchten hat.

Auch Ehrenzeichen anderer, sichtbarer Art fehlten ihm nicht. Im Jahre 1891 verlieh ihm sein König den Kronen und 1899 den Roten Adler-Orden, 1899 empfing er in besonders herzerquickender Weise vom Herzog-Regenten Johann Albrecht das Ehrenkreuz des Mecklenburgischen Greifenordens.

Wir haben bei der Betrachtung von Max Koners kurzem Lebenswerk nur die markantesten Bilder herausgegriffen. Die Heerschau ließe sich noch lange fortsetzen. Den Anforderungen, die an ihn gestellt wurden, kam der Fleiß gleich, mit welchem

Abb 64. Frau Direktor Steinthal 1899.

er arbeitete. Und er verfiel trotz der Zumutungen niemals in Manier. Jedes Bild behandelte er individuell. Er studierte die Persönlichkeit mit dem Blick, der Herz und Nieren prüft, bis er sozusagen ihren Stil gefunden und aus diesem heraus malte er. Seine Porträts sind technisch fast so mannigfaltig wie die Persönlichkeiten, die sie darstellen. Man wird zwar in allen Koners Handschrift erkennen, denn die kann der Maler so schwer verleugnen wie den Ton seines Organes, aber er bleibt stets weit entfernt von der Koketterie des Individualismus, der heute im Schwange ist, und vermöge dessen der Maler sozusagen sich selbst an die Stelle seines Gegenstandes setzt. Das alte Wort, daß an jedem Porträt der Maler das eigentliche Bild sei,

bleibt insofern bestehen, als auch der objektivste Künstler seinem Produkte den Stempel seines Geistes aufdrückt, aber es darf nicht besagen wollen, daß das Wesen des Dargestellten in zweiter Linie steht. Der Bildnismaler muß vielmehr als seine Pflicht erkennen, hinter den Gegenstand zurückzutreten, die Resignation üben, die „der Edle bald, der Eitle selten lernt".

Diese Selbstverleugnung, die sich ganz dahingibt und kein anderes Ziel bei der Arbeit kennt als der Aufgabe gerecht zu werden, war Max Koners künstlerisches Geheimnis. Und sie entsprang wieder der unbedingten Wahrheitsliebe, die den Kern seines Wesens bildete. Seine Porträts sind deshalb so treu und so ganz aus der Seele des Individuums herausgegriffen, daß sie dem Urbild sagen können: so siehst du nicht nur aus in den Sitzungen, sondern so bist du. Und sein Instrument, die Palette, war stets auf den Ton gestimmt, der aus dem tiefsten Wesen seines Modelles ihm entgegenklang.

Wenn wir bei Lenbach die Kunst bestaunen, mit welcher er in seinen Bildnissen gleichsam Gedichte auf das Thema der Persönlichkeit improvisiert, so gibt Koner stets erschöpfende Charakteristik. Der eine sieht die Dargestellten durch *sein* Temperament, der andere durch ihr eigenes.

Überblickt man die große Zahl bedeutender Menschen, die Koner dargestellt hat, so drängt sich wohl die oft zitierte Frage auf: Kann ein Maler größere Genialität darstellen als er selbst besitzt? Darauf läßt sich getrost antworten: Wer sich durch Selbstzucht von den Schlacken innerer Unfreiheit läutert, der wird zu einem reinen Spiegel, aus welchem auch das Überragende vollgültig zurückstrahlt. Und solche innere Zubereitung des Menschen kam hier dem Künstler in reichem Maß zu statten. Was er schuf und was er war, stand auf der gleichen Höhe.

Dazu aber hat die Atmosphäre mitgeholfen, welche die Liebe um ihn verbreitete. Der Gefährtin seines Lebens, die zugleich Genossin seines Schaffens und Helferin in allen kritischen Stunden war, verdankte Max Koner auch das unschätzbare Gut anmutender Häuslichkeit, die ein liebliches Kinderpaar belebte. So war er in der That ein glücklicher Mann. Und das empfand er doppelt, wenn er nach aufreibender Arbeit und nach den geselligen Strapazen des Berliner Winters sein Asyl im Thüringer Walde aufsuchte, wo er sich in Berka an der Ilm im Jahre 1888 einen ländlichen Besitz erworben hatte. Das schlichte einstöckige Häuschen — es hieß das „Nachtigallennest", weil es ursprünglich von dem verstorbenen Afrikareisenden Nachtigal gebaut war — liegt

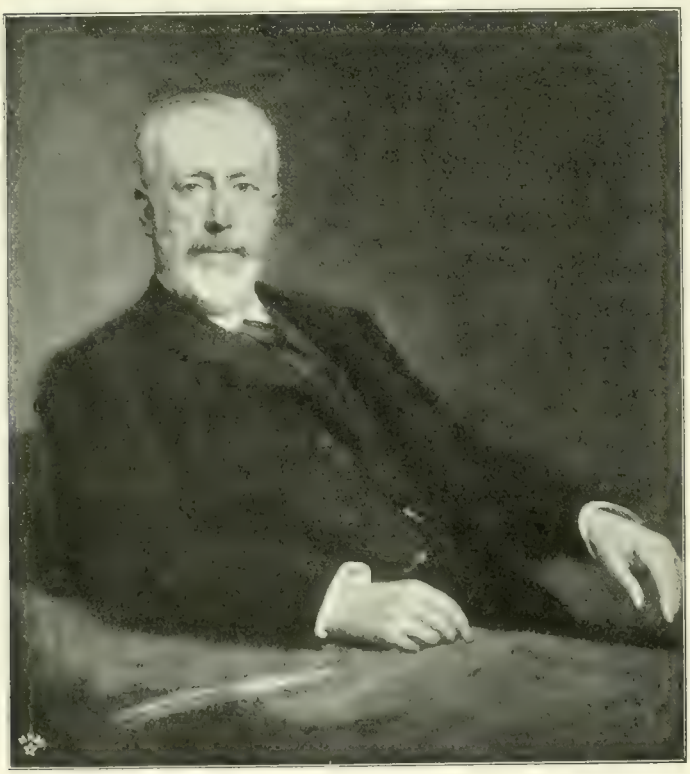


Abb. 65. Geheimrat Michels (Köln). 1899.

unmittelbar am Walde. Es bietet einen herrlichen Blick nach Tannroda und Blankenhain zu und wird begrenzt von einer Pappelallee, welche Goethe hat anlegen lassen. Das war der rechte Ort, um den Odem der Natur zu schlürfen und in ländlicher Ungebundenheit sich mit seiner Familie des Daseins zu erfreuen. Er war unermüdlich und von einer Leistungsfähigkeit, in der es ihm keiner gleichthat. Tagelang konnte er auf der Hühnerjagd sich tummeln oder auf dem Rad über Berg und Thal sausen, geradezu passioniert für alle Arten körperlicher Bewegung. Niemand konnte es begreifen, daß dieser von Gesundheit strotzende, an Leib und Seele schwungvolle Mann so früh zusammenbrechen sollte. Aber unter seinem Kopfkissen lag der Malkasten. Studiert wurde doch immer. Vielleicht des Guten zu viel!

Abb. 66. Herzog-Regent Joh. Albrecht von Mecklenburg Schwerin. 1899.

Dort im Grünen finden wir auch in einer schnell hingeworfenen reizenden Skizze die liebliche Hausfrau im Morgenkleid und Häubchen wieder im Sonnenduft des Sommers und des Glücks (Abb. 73). Und wie sie es verstand, ihm und den Gästen des Hauses das Leben zum Genuß zu machen, so schlug ihr das Herz höher bei jedem Anlaß, der den vergötterten Mann ins rechte Licht stellte. Eine besonders solenne Gelegenheit dazu bot das Künstlerfest in Weimar zur Feier der goldenen Hochzeit des großherzoglichen Paares im Jahre 1892. Frau Sophie schildert diesen Glanzpunkt ihrer Erinnerungen in einem heilig gehaltenen Blatt ihres Tagebuchs:

Berka, Oktober 1892.

„Alle vereint! Unser kleines Nest war ausgefüllt in allen seinen Ecken und Winkelchen; — der Sommer war verglüht, der Herbst rauschte ins Land, — die Manöver vorüber, ich selbst nach kaum überstandenen Leiden wieder daheim!“

„Seliges Gefühl! Mein geliebter Mann gebräunt von Sonne und Luft — das Urbild männlicher Kraft und Schönheit, von seiner Dienstübung zurück , unser Jungchen, meine teuren Eltern und Geschwister bei uns — und auch das kleinste Vögelchen, das erst vor kurzem ins Nest eingeflogen, war da und blinzelte alle an mit seinen glänzenden Äuglein —, es war eine selige Zeit und golden strahlte die Sonne! Frieden und tiefinnerstes Behagen umschwebte den glücklichen Kreis. Da flog wie ein Wirbelwind, der Thür und Fenster aufreißt, die Botschaft ins Häuschen, daß zur goldenen Hochzeitsfeier des großherzoglichen Paares in Weimar mein Mann im Künstlerzug mitwirken solle; er war ja Mitglied des dortigen Künstlervereins. — Nun jagten die Gedanken hin und her über das „Wie“. Endlich einigte man sich in dem Thema: Van Dyck zu Pferd, von der Muse geführt, dem Troß der niederländischen Künstler voranreitend. Die Depeschen liefen hin und her, die Idee ward angenommen und mit Spannung und Lust erwartete alles den großen Tag!“

„Wir mieteten schon tags zuvor durch Cranachs gütige Vermittelung ein Zimmer und siedelten von Berka nach Weimar über. Die altehrwürdige Stadt war nicht wiederzuerkennen: wo selten mehr als einige Men-

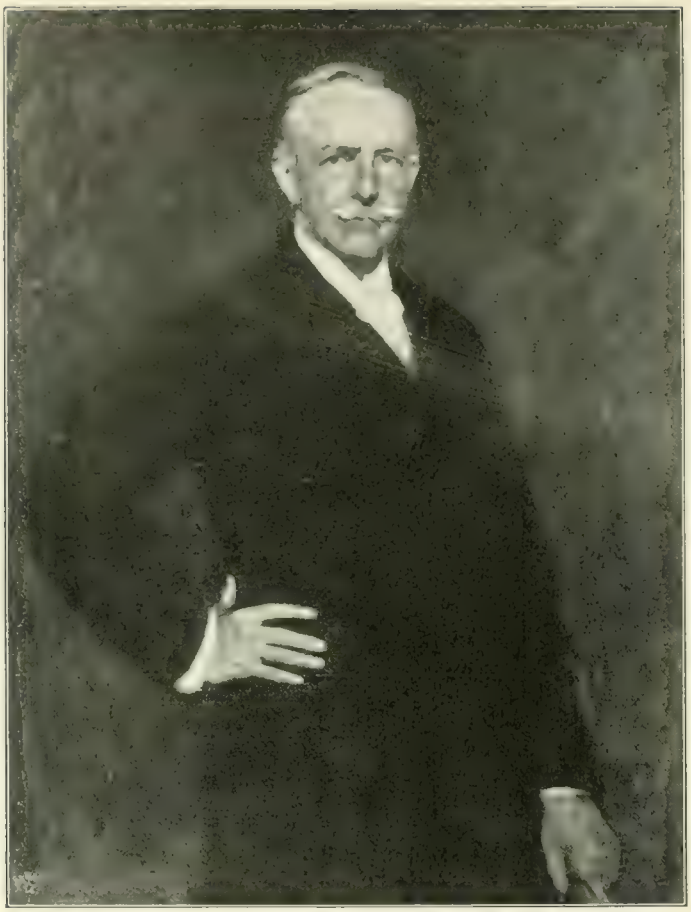


Abb 67. Großherzog Carl Alexander von Sachsen. 1899.

ungeduldig scharrten die im ungewohnten Zaumzeug aufgeschirrten Pferde. Hatten wir doch schon Mühe genug gehabt, das edle Roß, das ich am Zügel führen sollte, in ruhige Gangart zu zwingen. Es gelang nur dadurch, daß es am Festtag selbst den ganzen Weg von Berka nach Weimar machen mußte, so daß es infolge der heilsamen Ermüdung seine Rolle vortrefflich spielte. — Mein van Dyck! Wie angegossen saß er auf dem schimmernden Goldfuchs mit der goldbefransten Purpurschabracke. Ein knappes schwarzes Sammetwams umschloß die schöne Gestalt — der große schwarze Federhut war tief auf die dunkeln Locken gedrückt, darunter strahlte das liebe Augenpaar und lächelte der Mund, der nur Worte der Herzensgüte gesprochen. Goldene Ketten fielen über den breiten weißen Kragen, um die schlanken Hüften war der Degen gegürtet, die nervige Hand regierte das ungeduldige, gebändigte Tier. Endlich erscholl das Zeichen zum Beginn des Zuges. Ich ergriff als seine Muse den Zügel — und die Palme, „*seine*“ Palme trug ich ihm voran, in glückseligem Stolz! — Vor uns schwenkte im kolossalen Verhältnisse der Künstlerwagen, wo Rembrandt sein Weib auf den Knieen, Rubens mit schönen Frauen tändelnd und Meister Frans Hals in inniger Betrachtung eines mit köstlichem Inhalt funkelnden Weinglases versunken, zu schauen waren. Immer langsam weiter; der Sturm, der entfesselt einherjagte und phantastisch

schen in den Straßen wandeln, wimmelte es gleich Ameisen in geschäftigem Strom auf und nieder. Die Illumination versetzte das liebe Städtchen mit seinem Poetenzauber in ein Lichtmeer, die Menschen aber in einen Taumel der Begeisterung.“

„Eine schwarze Nacht folgte und grau zog der Morgen, der doch der goldene genannt werden sollte, ins Land.“

„Der Sturm heulte über die Dächer, in zerrissenen Wolken flog der Himmel über uns dahin, die Bäume bogen sich ächzend zur Erde und ein kalter Wind fegte durch die Straßen; zitternd standen seit Stunden die Gruppen an verschiedenen Enden der Stadt aufgestellt, die luftig gekleideten Frauen und Mädchen fest in ihre Pelze gehüllt, die Männer aus Brabant in Schutzdecken;

mit den bauschenden Gewändern spielte, gab dem ganzen imposanten Schauspiel ein dramatisches Gepräge. Alles vibrierte an Mensch und Tier und die Spannung wuchs von Minute zu Minute."

„Thüringens sagenumwobene Geschichte entrollte sich wie ein Märchenbuch vor aller Augen und das stolze Oranien flog neben der blauen Blume und umkreiste sie gleich einem Adler! Holde Frauengestalten aus längstverklungenen Tagen, geharnischte Ritter und Knappen, Handel und Gewerbe, Kunst und Poesie, Wald und Heide und auch des Landmanns Erntesegen fluteten dahin in bunter, berauschender Fülle."

„Immer näher rückt der Augenblick, der uns an der Tribüne der fürstlichen Herrschaften vorüberführen sollte und jetzt ist er da. — Strahlend bricht die Sonne in diesem Augenblick durch das jagende Gewölk und liegt golden auf den schönen Gestalten — der Wind greift in die flatternden Gewänder und wirbelt die Fahnen und Banner hoch in die Lüfte! Mein ritterlich schöner Künstler neigt tief den Degen im ehrerbietigen Gruß, die Palme der Muse senkt sich — da schallt lautes Klatschen und Ausrufe von der Tribüne: der Kaiser, welcher als Gast des großherzoglichen Paares neben diesem sitzt, hat seinen Maler erkannt und klatscht ihm Beifall, winkt wiederholt ihm freudig zu! — Weiter ziehen die Gestalten lebendig gewordener Vergangenheit durch die Kopf an Kopf gedrängte Menge, deren Begeisterung hoch anschwellend sich beim Nahen des Zuges fortpflanzt von Mund zu Mund."

„Mit Dankbarkeit empfinden die zu Fuß Wandelnden die Huldigung der Stadt zu Ehren des hohen Festes, „die Straßen sind neu gepflastert" und die Schillerstraße ist überhaupt glatt wie eine Rennbahn und verleugnet stolz ihre kaum abgelegte spitzige, holprige Beschaffenheit."

„Der Marktplatz ist erreicht und dort lösen sich die Gruppen, die Vermummten nehmen ihr eigenes Wesen wieder an und in gehobener Stimmung schwirrt die Unterhaltung, das Beglückwünschen, die gegenseitige Bewunderung umher. — Der Tag neigt sich allmählich, der Sturm hat sich gelegt und die verklärende Abendsonne liegt funkelnd auf der geschmückten Stadt — die Wogen des entfesselten Künstlerübermuts aber treiben ihr schäumendes Spiel weiter und ergießen sich durch die Straßen hinein zum Künstlerhaus, wo ein Hungriger nach dem anderen erscheint, um noch einen Bissen

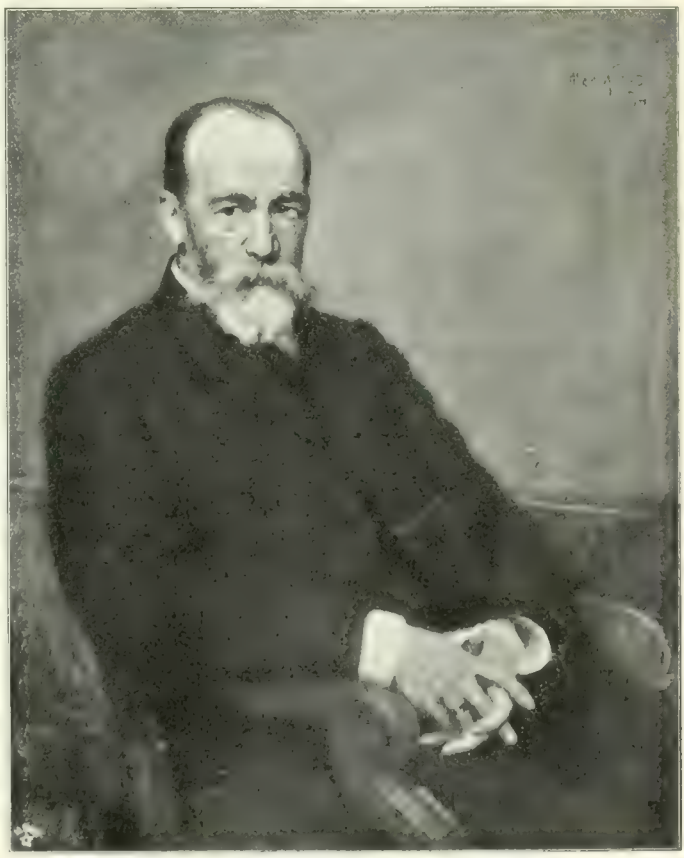


Abb. 68 Freiherr von Hoenningen Hüne 1899.

zu erhaschen. Bis in die tiefe Nacht hinein tönte Frohsinn und Gesang, vielleicht bis in den jungen Morgen. — Mein geliebter Mann in seiner unverwüstlichen Elastizität fährt jedoch mit dem Nachtzug nach Berlin, um dort einem ungeduldigen Herrn am folgenden Tage eine Porträtsitzung zu gewähren; frisch und voller Lebenslust und Kraft kehrt er nach dem geistigen Bad der Arbeit zurück am nächsten Tag und bringt unseren Ballstaat mit — sind wir doch unter der Zahl der Geladenen am Weimarer Hofe."

„Die reservierte feinvornehme Atmosphäre des Schlosses umgibt uns, die herrlichen Räume erstrahlen im diskreten Kerzenglanz; schier eine Überfülle von Gästen bewegt sich hier in flüsternden Gruppen von einem Saal in den anderen. Die Buffets, wohl das Schönste, was man in dieser Art an Kostbarkeit des Geräts und der Speisen in künstlerisch vollendetem Aufbau sehen kann, laden zur Erfrischung und man folgt den lockenden Tönen einer rauschenden Musik, die von hoher Empore herab in den Tanzsaal schallt. Hier ist der Hof versammelt und das Jubelpaar beglückt seine Gäste durch gnädige Ansprachen. Wir wurden dem Großherzog durch Cranach vorgestellt und der hohe Herr beugte sich lächelnd zu mir herab und sprach uns in liebenswürdigsten Worten sein Entzücken darüber aus, daß ein so großer Berliner Künstler in so schöner Weise sein Fest zu verherrlichen

Abb. 69. Baurat H. Kayser. 1899.

nach Weimar gekommen sei, wo er ihn öfters unter seinen Künstlern zu sehen hoffe.

„Ich habe wohl wiederholt den Gedanken dieser Gruppe dargestellt gesehen“ (das waren seine Worte), „aber noch niemals in so vollendet harmonischer und idealer Gestalt.“

„Uns beiden wurde einige Tage später die Medaille zur Erinnerung an den Jubeltag übersandt.“

„Tief in die Kissen gedrückt, Hand in Hand, so trug uns in später Nacht der Wagen durch die schlafenden Straßen und weiter fort die endlosen Chausseen entlang durch die verträumten kleinen Dörfer und Waldungen hinab ins liebe Thal, in das eigene Nest, wo die Lieben träumten.“

„Die Erinnerung ist der goldene Garten der Unglücklichen, wo auf Stunden das verlorene Glück sie umfängt — wie im Traum!“

Die Muse, welche damals in Weimar

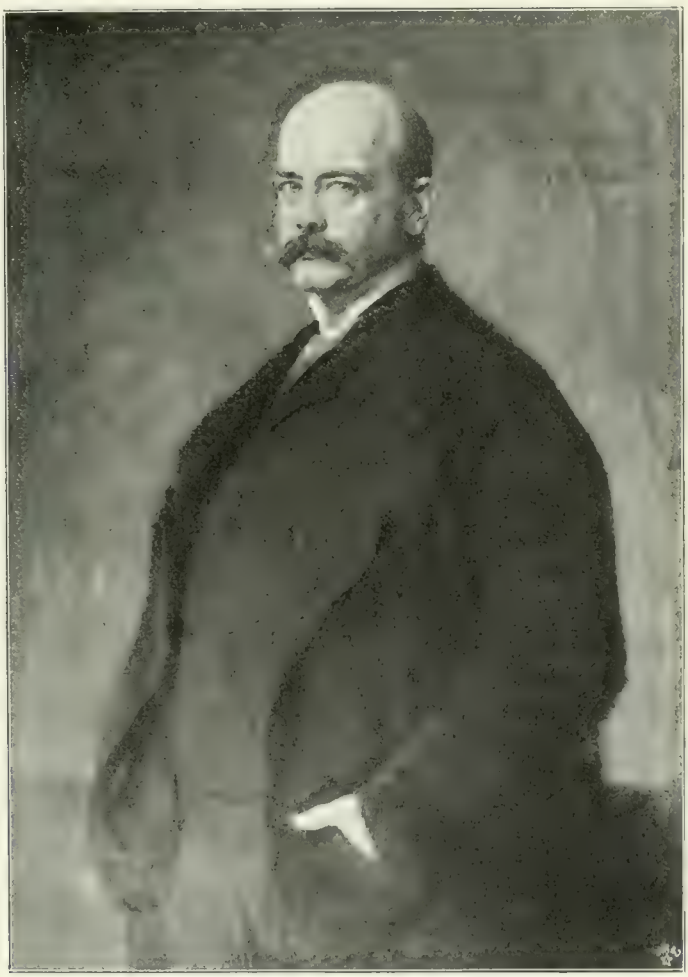


Abb. 70. Graf Wilhelm Bismarck. 1899.

sein schäumendes Roß gelenkt, hat Max Koner noch einmal gemalt, zwar mit abgelegter Strahlenkrone, aber wie in weihevoller Verklärung. Es ist ein leichtes Aquarell, sanft hingehaucht wie ein Gebild aus anderer Sphäre. Der Kopf allein ist ausgeführt, auch er fast ohne körperliche Fühlbarkeit, und doch so seelenvoll, so wehmut-feierlich

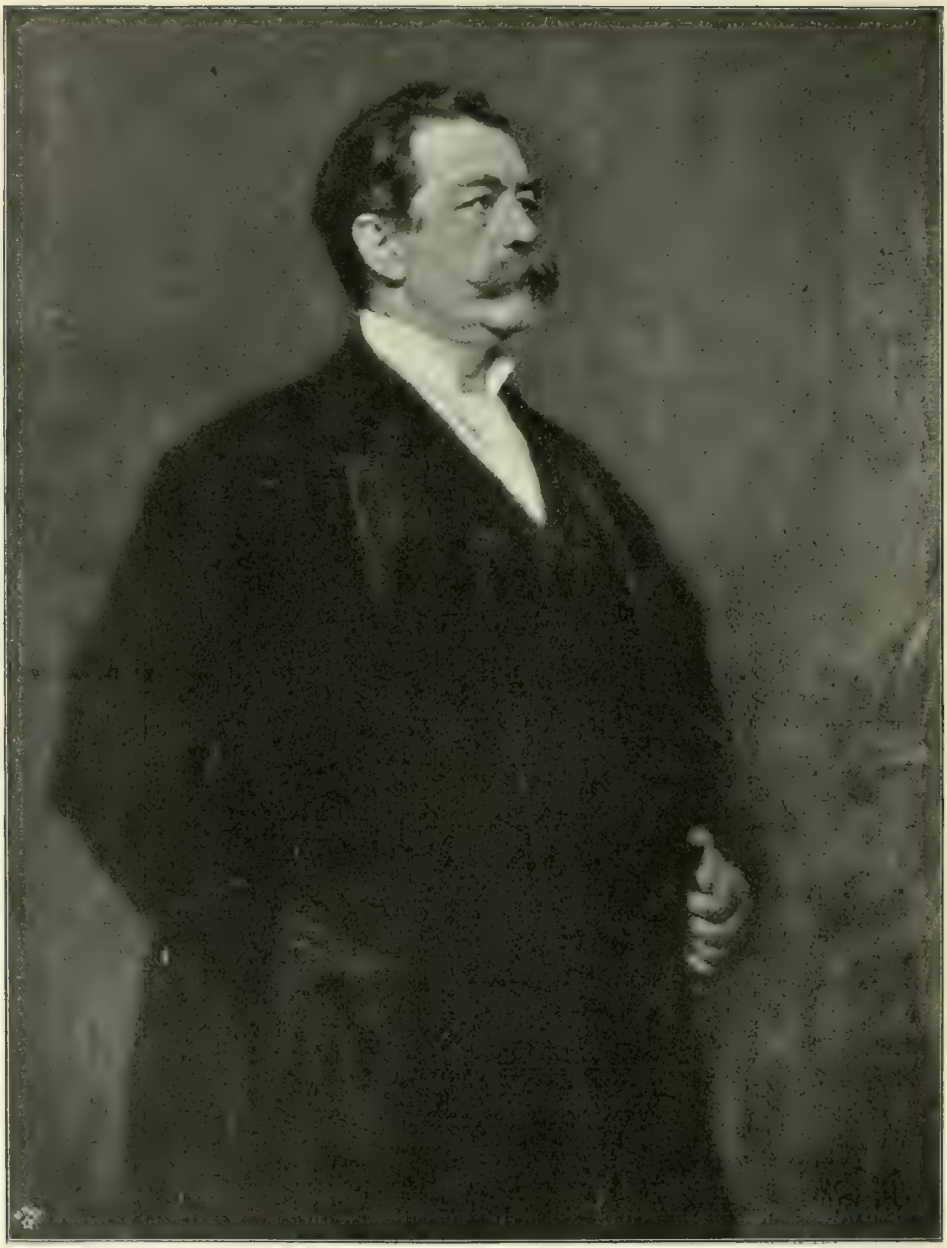


Abb. 71. Fürst Herbert Bismarck. 1898.

Abb. 72. Frau von Arnim Krochlendorf geb. von Bismarck. 1900

im Ausdruck, als ſchwebte ein Gebet um die Erhaltung des Glücks auf dieſen halbgeöffneten Lippen. Das ätheriſch feine Bildchen mit ſeinem wundervollen Farbenakkord iſt die zarteſte Huldigung des Gatten (Abb. 74):

Denn es gibt Männer, die ein weiblich Herz
Zu ſchätzen wiſſen, die erkennen mögen,
Welch einen holden Schatz von Treu und Liebe
Der Buſen einer Frau bewahren kann —

Als der unwillkommenſte Gaſt an die Thür des Hauſes klopfte, um den blühenden, ſeiner Erfolge und ſeines Herzensbeſitzes dankbar frohen Mann zu entführen, wurde eine vollkommene Harmonie zerſtört.

Abb 73 Frau Sophie Koner. Skizze. 1891.

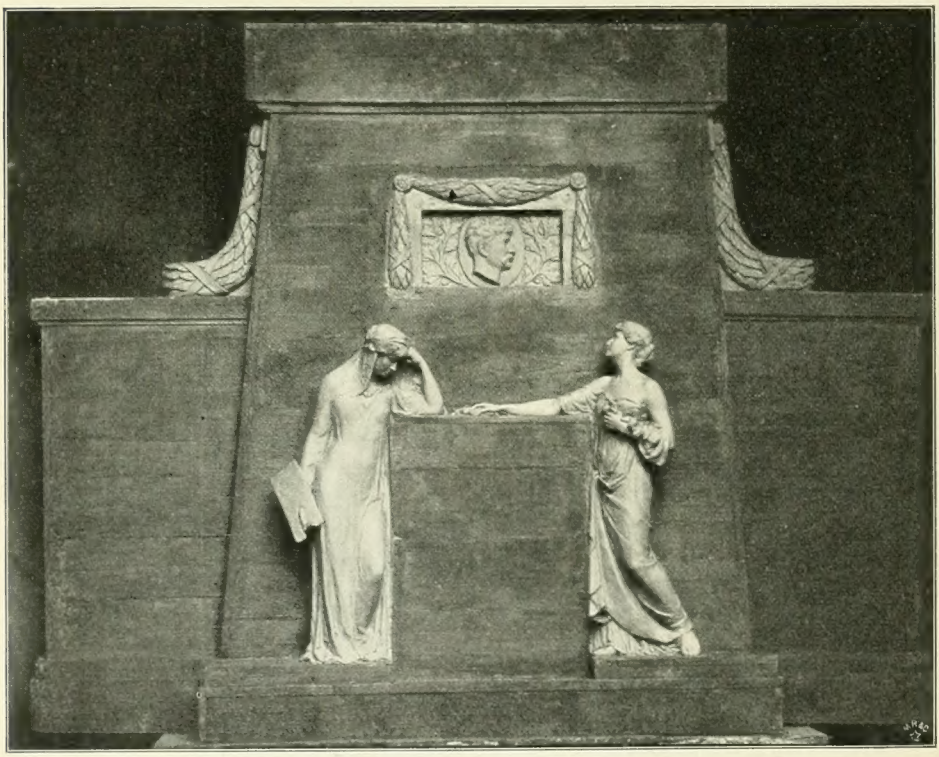
Aber ihr Wohlklang tönt fort. Wie tragisch auch der Hingang des Künstlers war, dessen hellodernde Lebensflamme so jäh erlosch, — im Schmerze der Seinigen und der großen Gemeinde seiner Freunde lebt er ein seliges Leben.

Zu Anfang dieses Jahres veranstaltete die Akademie der Künste zu seinem Ehrengedächtnis eine Ausstellung seiner Werke, die über hundert Originalarbeiten aufwies. War das auch nur eine karge Auswahl aus der Ernte seines Kunstschaffens, so kam doch vielen hier erst zum Bewußtsein, welch ein Seelenkündiger in dem Meister dieser Bild-

Abb. 74. Frau Sophie Koner. Aquarell. 1892.

niſſe von hinnen gegangen war. Denn der Porträtmaler tritt am ſeltenſten von allen Kunſtgenoſſen vor die Öffentlichkeit, weil ſeine Werke ihrer Natur nach eine diskrete Privatexiſtenz führen. Um ſo wärmer empfinden die Familien, denen er teure Angehörige im Bilde verherrlicht hat, im Stillen die nachhaltige Wirkung ſeiner Kunſt. In ihrem Sinne hatte dieſelbe liebevolle Hand, die oft Max Koners Sorgenſtirn geglättet, die Kränze gewunden, welche den Räumen der Ausſtellung im alten Akademiegebäude das freundliche Anſehen eines blühenden Haines gaben. In dieſem Rahmen der Liebe wird auch das Bild des Frühvollendeten in der Erinnerung derer fortdauern, die ihn gekannt haben.

Aber nicht die letzte Ehre war es, die wir ihm erwieſen, als wir ihn zu Grabe tragen mußten. Sein Name bleibt ein Loſungswort echter Kunſt und echten Menſchentums. An der Stätte, wo er ruht, erhebt ſich, von der Treue der Gattin ins Leben gerufen, von der Meiſterhand des Bildhauers Fritz Klimſch geſtaltet, ein Denkmal, welches als Opferſpende dankbarer Verehrung auch dem Fremdeſten in der rührenden Sprache der Schönheit erzählen ſoll, daß hier ein Mann ſchlummert, der ſeine Mitmenſchen beglückt hat.



Vielen verlieheſt Du, Meiſter, im Bild langdauerndes Leben,
Aber Dir ſelber erloſch frühe das irdiſche Licht.
Trauernd ſenket das Haupt Dein denkend die göttliche Muſe,
Ewig mit ſehnendem Blick ſchauet die Liebe Dir nach.

ND
588
K8J8

Jordan, Max
Koner

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY